

113296

KINCSESTAR

A MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG
KIS KÖNYVTÁRA

38. SZ.

SHAKESPEARE

ÍRTA

ORSZÁGH LÁSZLÓ

BUDAPEST
MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG



K I N C S E S T Á R



SHAKESPEARE

ÍRTA
ORSZÁGH LÁSZLÓ

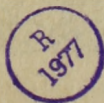
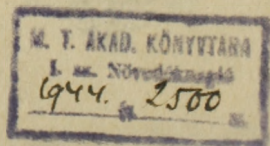


BUDAPEST 1944
KIADJA A MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG

113296

TARTALOMJEGYZÉK

Utak Shakespearehez	
I. Az első lépések, 1564—1594	215
II. A csillagok felé, 1594—1600	422
III. De profundis, 1600—1608	672
IV. A pálya végén, 1608—1616	785
Könyvészet	



Kiadó: Angyán Pál

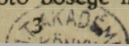
SHAKESPEARE

UTAK SHAKESPEAREHEZ

Shakespeare nem egyetlen korszak és nép költője, hanem minden időké és nemzeteké. Minden kor megtalálja hozzá a maga útját. Az egymást váltó századokban tükröződik emberfölöttire megnőtt alakja, amint új generációk új utakon közelítve élik át művét s oldozgatják a problémát: mi is drámáinak formai és tartalmi jellegzetessége, mi hát életművének végső értelme és egyedülálló jelentősége?

Az a kor, mely testi valóságában látta a XVI. és XVII-ik század fordulóján, nem ismerte fel igazi jelentőségét. Csak egyet látott benne a sok sikeres drámaíró közül, akinek hírét újabb csillagok ragyogása egy időre el is homályosította. A XVIII-ik század, közvetlen utókora, nem volt képes munkásságát az új korizlés, a klasszicizmus következetesen kiépített értékrendszerébe beilleszteni. Műve belső értékét azonban egyre határozottabban kezdték felismerni. A kor legjobbjai benne látták az egyszer-való zsenit, a minden szabályon átgázoló kivételes óriást, akit nem szabad, nem is lehet a művészi rend eszményének józan mérték vesszőjével mérni.

Shakespeare diadalát és világhírét valójában a romantizmus korának őst-kereső forradalmárai teremtették meg. A költőből mitoszi alakot formáltak, prófétát, az istenség emanációját. Kalap-levéve, a vallásos tisztelet megilletődöttségével közelítették hozzá. Számukra ő az a művész, akiben a lét totalitása feszül, s a Természet végtelen alkotó bősége művészetté átlénye-



göl. A romantikusok Shakespeareje adta a prótéuszi emberi léleknek költőileg legérvényesebb és legintenzívebb kifejezését. Ő az angol nemzeti génusz legtökéletesebb megtestesülése s egyben millió arcával az emberiség időtlen képviselője. Ez az a kor, amikor Petőfi rajongva kiált fel: Shakespeare egymaga a fele a teremtésnek! s Vörösmarty kijelenti: Egy jó Shakespeare-fordítás felér a leggazdagabb széplitteratúrának is legalább a felével! A romantikus bálványimádás azonban elkerülhetetlenül eltorzította a perspektívát s az író művének nyilvánvaló fogyatkozásaiban is csak erényeket, utolérhetetlen művészi csúcspontokat láttak, vagy pedig kontár kortársak betoldásait.

A XIX. századi kritika műveinek középponti tartalmát keresve az emberi lélek és viselkedés formáinak időtlen érvényű ábrázolásában találta meg drámái lényegét. A költőben minden idők legnagyobb jellem-ábrázolóját látta. A drámai világnak, a színpad alakjainak, helyzeteinek, cselekményének és a költői nyelvnek mint ábrázoló eszköznek valós, örök-emberi és természethű voltát, végső lélektani igazságát igyekezett felderíteni és igazolni az arisztotelészi poétika szellemében. A kor kritikusai a tragédiák cselekményét szinte csak másodlagos szerepűnek látták, mintegy a hős megadott bonyolult lelkisége következményének, számukra a drámák belső egységét a jellemek s nem az események alkották. Szerintük Shakespeare műveit valójában nem is egy gyakorló színpadi író drámáinak, hanem — legalábbis az utókor szempontjából — egy nagy költő lélektani-bölcséleti tanulmányainak kell tekinteni. A kritikus dolga nem is lehet más, mint e drámai világ törvényszerűségeinek modern pszichológiai beleérzéssel történő feltárása és emberi-művészi abszolútumkép való elfogadása.

A tizenkilencedik század érdeme az előítéletmentes tudományos kutatás, a Shakespeare-filológia megindulása. A sok romantikus ködképet szétfoszlató fáradságos aprómunka mellett azonban a kor pozitívizmusára jel-

lemző törekvések is jelentkeztek a tudomány köntösében. Egyes szakadárok nem akarták elhinni, hogy „egy tanulatlan vidéki színész” lett legyen Shakespeare végtelen változatosságú életművének szerzője. Bacont és nem egy más államférfit s nagy műveltségű főurat kerestek és keresnek ma is (eredménytelenül) az író álarca mögött.

A XX. század elején a Shakespeare-probléma új és más alakban jelentkezik. Elsősorban a drámák szerzősége vált kétségesé, de már nem a „Bacon contra Shakespeare” értelemben. Megismerve az angol renaissance-drámák keletkezésének bonyolult formáit, és tökéletesbítve a stílus-vizsgálat eszközeit, az újabb kutatók és kritikusok Shakespeare mellett nem-egy kortárs kezenyomát vélik a színművekben felfedezni és tagadják a ránk maradt szövegek abszolút hitelességét, egységes inspirációját. Másfelől a drámákban elsősorban nem időtlen emberi értékek művészi kikristályosodását látják, hanem egy bizonyos történelmi pillanat, negyedfél évszázad előtt virágzott kultúra színpadi termékeit. Ma egyre több figyelemmel fordulunk az író kora felé, hangsúlyozva, hogy Shakespearet csak az angol renaissance-színpad és drámaírás beható ismerete alapján lehet megérteni. Nem fárosznak, félistennek, a tökéletes látomást legvégső fogalmazásban adó költőnek látjuk, hanem kora gyermekének, népszerű szerzőnek, aki alkalmazkodott a hagyományokhoz és közízléshez.

Ennek a modern szociológiai és szellemtörténeti szempontú felfogásnak már nem Aristoteles az antik koronatanúja, hanem Longinus, aki szerint a művésznek nem az a célja, hogy a nézőt meggyőzze, hanem hogy önkívületbe ragadja és elkápráztassa. A jellemek és a cselekmény következetességét és valószínűségét fölösleges tehát e drámákban fürkészni. Az író nem egyéni élményt és világlátást öntött időtlen művészi formába, hanem elsősorban jó színjátékot kívánt nyújtani, melynek minden fordulata új feszültséggel nyugtázza le a nézőt. Innen a jellemek sokszínűsége és számos önellent-

mondása, innen a művészi eszközök sokasága és a cselekmény nem-egy következtetlensége. Ez az új szemléletmód a figyelmet az angol renaissance-dráma színpadi hagyományaira irányította, az író feldolgozó módszerére. Nem a mű mélyebb értelme a legfontosabb probléma, hanem a műalkotás keletkezése.

A kérdés azonban mégis tovább mélyül, mert bármennyire is adott helyhez, időhöz, előzményekhez, konvenciókhoz és közvetlen célokhoz láncolódnak e drámák, mégis csak a nagy költő halhatatlanná vált életértelmezését tartalmazzák. A probléma tehát az, hogyan tapintható ki ez a végső egyéni message a műből, hogyan alkot időtlen remeket a költő a renaissance drámaszerkesztés kopott sablonjaiból? Mi az a kifejeződni törekvő shakespearei gondolat-tartalom a nagy tragédiák szereplői, szavai és cselekménye mögött? Mert hiszen a modern Shakespeare-kritika minden látszólagos materializmusa ellenére sem tagadja a nagy költő ihletett látomását, mivel jól tudja, hogy a Mű mindig többlet és következmény, mely túlelmelkedik korán és alkotóján.

I.

AZ ELSŐ LÉPÉSEK

1564—1594

Shakespeare életéről keveset tudunk. Csak a vele kapcsolatos anyakönyvi feljegyzések, adás-vételi szerződések és törvényszéki iratok nyújtanak néhány fogódzó pontot. Az író halála után több évtizeddel feljegyzett mendemondák és anekdóták jórésze koholmány s lényeges mozzanatot egyikük sem tartalmaz. A csekélyszámú és tisztára külsőleges adatból a költő lélekrajzát és pályaképét nem szerkeszthetjük meg, már csak azért sem, mert művei egy részének szerzősége és jó-néhánynak még keletkezési ideje is bizonytalan. Ezért fenntartással kell fogadni azokat a népszerűbb munkákat, melyek szerzői eleven fantáziával varázsolnak elődúsan árnyalt költői életrajzot kétes hitelességű hagyományokból és hipotézisekre épített hipotézisekből. Mi ebben a könyvecskében nem szándékozunk ezeknek a Shakespeare-vizióknak számát szaporítani. Beérjük az-
zal, hogy csakis a hiteles adatokra támaszkodunk.

Ezek szerint William Shakespearet 1564. április 26-án keresztelték meg Stratford-on-Avonban. A születés ideje ismeretlen. Az anya, Mary Arden tehetős kisbirtokos családból származott, az apa, John Shakespeare sokoldalú üzletember volt, kesztyűkészítő, gyapjú- és bőrkereskedő, a mezővároska megbecsült polgára. Amikor William fia nyolc éves volt, John Shakespearet Stratford város tanácsának vezetőjévé választották. Néhány év múlva azonban pénzügyi viszonyainak meg-

változása következtében nehéz helyzetbe került, melyből többé nem tudott kiemelkedni.

William nyolc gyermek között a harmadik volt. Neveltetéséről, ifjúkoráról nem tudunk semmit, valószínű azonban, hogy a stratfordi iskolába járt. Csak tizenkilencedik évéből van hiteles adatunk róla: 1582-ben feleségül vette a nála nyolc évvel idősebb Anne Hathawayt, egy jómódú kisbirtokos leányát, akitől hat hónapra Susanna nevű leánya született. Két év múlva, 1585-ben ikrek születtek, Hamnet és Judith. Ettől kezdve hét éven át semmi hiteles adat nem áll rendelkezésünkre. Formatív éveit áthatolhatatlan homály fedi, sem azt nem tudjuk, hogy hol tartózkodott, sem azt, hogy mit csinált. Csak annyi biztos, hogy még 1592 előtt a fővárosba ment, mert legközelebb itt akadunk nyomára. 1592-ben ugyanis Robert Greene, a kor egyik legnépszerűbb regény- és drámaírója, halálos ágyán írott röpiratában megtámadta a 28 éves Shakespearet és beképzelt, felkapaszkodott színész-szerzőnek, színházi tótumfaktumnak nevezte. Ebből a kelletlen elismerésből nyilvánvaló, hogy Shakespeare ekkor már egy ideje a londoni színházi élettel szorosabb kapcsolatban volt.

A főváros színházi kultúrája a nyolcvanas években lendült fel. A felvirágzásban része volt annak a nagy tizenhatodik századi társadalmi és gazdasági átalakulásnak is, mely Londont Európa egyik legnagyobb városává duzzasztotta, az iparúzó polgárság vagyonát és társadalmi befolyását növelte s az erőskezü Tudorok uralma alatt a nemzet életét központosította és megszilárdította. A középkori eredetű színjátszás kibontakozott vallási és céhi kötöttségeiből s a műkedvelők alkalmi szórakozásából hivatásosaknak az egész közösséghez szóló művészete lett. A bizonytalan egzisztenciájú vándor csepűrágók szintársulatokba szerveződtek s az ellenük irányuló törvényes intézkedések elől nagy főurak oltalma alá helyezkedtek, mint azok állandó szórakoztatói, ha csak névlegesen is.

Míg James Burbage 1576-ban meg nem építette

Londonban az első állandó színházat („The Theatre”) a barátságtalan városi tanács joghatóságán kívüleső területen, a színészek kocsmaudvarok rögtönzött dobogóin játszottak. Rövidesen több színház is épült — Londonban a század fordulóján már több színház volt, mint egész Európában — s valamennyi megtartotta a kocsmaudvarok külső formáját. Többnyire fából készült emeletes köralakú, hat- vagy nyolcszögletes alkotmányok voltak, melyek fedetlen belső udvarán ácsorgott az egyszerűbb közönség. A körbefutó fedett karzatokon a tehetősebb nézők telepedtek le. A tulajdonképeni színpad lényegesen különbözött a maitól. Három részből állott: a függönytelen előszínpadból, mely 6—7 méterre beugrott az amúgy sem nagyméretű, színpadostul együtt is csak körülbelül tenispálya nagyságú nézőtérbe, továbbá egy függönnyel elválasztott hátsó színpadból és e fölött a felső színpadból. A három játéktér intenzív kihasználása lehetővé tette a gyorsíramú, megszakítás nélküli, változatos hatású előadást. A nagyobb és sokszereplőjű jelenetek a fedetlen, díszletnélküli előszínpadon játszódtak, amit három oldalról is körülállott a közönség, mialatt a függöny mögött, a hátsó színpadon elő lehetett készíteni a kevesebb szereplőjű, intímebb hatású jeleneteket. Ez a hátsó színpad szolgált egyúttal szoba, sátor, barlang, kocsmá, sírbolt ábrázolására is, míg a felső színpadon játszódtak le az erkély, várfal, árbóc-kosár és mennyországi jelenetek.

A mainál nagyobb mozgási lehetőségeket nyújtó, a színészeket plasztikus közelségbe hozó színpad nem ismerte a realitás eszközeit, a kulisszákat és a kellékeket is csak módjával alkalmazta, mintegy szimbólumként. Két szék szobát jelentett, a vértbe-öltözött főhős szükségszerűleg csatatéren mozgott s ha a színpadra égő lámpát hoztak, akkor éjtszaka volt. Annál gazdagabbak voltak a jelmezek, de a színészek nem a darab történelmi korát jelző kosztümöket viselték, hanem az angol renaissance divatos ruháit. Mivel az előadások délután kettőkor kezdődtek és körülbelül fél ötkor vég-

zödtek (felvonásközi szünet nem volt, a darabokat egyvégtében játszották), fényhatásokról szó sem lehetett. Hogy a jelenet hol és mikor játszódik, azt a nézők a szövegbe ügyesen beleszótt megjegyzésekből tudták meg, a többi a fantáziájukra volt bízva. A játék volt a fontos, nem a keretek.

A századfordulón a színészet művészete már igen magas fokon állott. A női szerepeket serdülő fiúk játszották (az első nő Angliában csak 1660-ban lépett színpadra), ami persze eggyel több ok volt arra, hogy a színházakat gyűlöletessé tegye a puritánok előtt. Ez a fiú-szerepeltetés egyfelől erős lélektani korlátozást jelentett (ezért kevés az érett asszony Shakespeare drámaiban), másrészt az átöltözéses nem-cserén alapuló vígjátékok hatását fokozta azzal, hogy a közönség tudta: nő-szerepet játszó fiú öltözött most át és játszik fiús leány vagy lányos fiú-szerepet.

A szintársulatok nagyobb része közkereseti alapon volt megszervezve, ami tekintélyes jövedelmet biztosított a társtulajdonosként, színészként és háziszerezőként is működő néhány beltagnak, amilyen Shakespeare is volt a kilencvenes évek végétől fogva. A színház működése egyébként nem a sorozat-rendszerre épült, hanem a változatos repertoárra. Minden délután más darabot játszottak, egy-egy sikeres színmű átlag tíz előadást ért meg. A darabfogyasztás igen nagy volt (több mint 2000 darabot írtak 1580 és 1640 között), de a rengeteg előadott színpadi műnek, főleg a XVI-ik századbelieknek, csak csekély töredéke, alig egy-ötöde maradt reánk.

Amikor Shakespeare, nyilván már 1592 előtt, megjelent Londonban és a színházi élettel valószínűleg mint színész, később mint régebbi darabok átdolgozója és felfrissítője, újaknak társ-szerzője, majd önálló művek szerzője kapcsolatba került, már több színház működött s az angol renaissance dráma számottevő művészi eredményeket, kialakult gyakorlatot vallhatott magáénak. A színpadon ezekben az években az oxfordi és cambridgei ifjú óriások darabjai uralkodtak. Túlnyomórészt

romantikusan fantasztikus és kalandos tárgyúak voltak, tele eseménnyel, főleg szerelemmel és humorral. A fiatalon meggyilkolt Christopher Marlowe-nak emberfölköti embereket ábrázoló, George Peele-nek népszerű angol királyok és bibliai-mitológiai hősök életét dramatizáló, az éhenkórász Robert Greene-nek szentimentális, valamint a nem-egyetemi kultúrájú Thomas Kyd-nek szenvedélyes vérbosszú-drámái igen jó mintaképeket adtak az ifjú Shakespeare elé. Az ő műveiben azután már legmagasabb művészi csúcspontjára is emelkedett az angol renaissance-dráma, melynek virágzása a XVI. és XVII-ik század fordulójának négy-öt évtizedét az európai irodalom egyik legszínesebb és értékesebb korszakává avatja.

Ez az angol renaissance-dráma jellegzetesen városi-közösségi irodalom volt, a legszélesebb körök szórakozása, akárcsak napjainkban a film. Szerzői a színpaddal a legszorosabb kapcsolatban álló egyének voltak, kiknek élete nyugtalan és zavaros, mint koruk és drámáik légköre. Többnyire háttérbe szorultak műveik mögött, melyek nem egyszer közösségi alkotásoknak tűnnek, annyira összekeveredik bennük több író több korszakból való együttműködésének, revíziójának vagy átdolgozásának eredménye. E drámaírók célja nem örökbecsű irodalmi művek alkotása volt, hanem a napi igények kielégítése, a nézők szívének megdobogtatása, megrikattatásuk és megneveltetésük vagy ludbőröztetésük a mozgalmas és megkapó cselekménnyel és a Szó mágiájával. Nem törődtek a klasszikus dramaturgiával és a belső következetességgel. Hosszú tragédiáikat fintorgó bohócok hancurozása lazítja fel s szeszélyes-költői vígjátékaiknak nem egyszer a tragikumba áthajló világában hagyományos színpadi trükkök mentik a házasság révébe a fiatal szerelmeseket. Nem számított a couleur locale, a félvilágon átvágtató drámákban a meseország is elérhető közelben van és a múlt a jelenben él. Az idő rugalmassá válik, öt felvonásban évtizedek férnek el, a szűk színpadon hadseregek csapnak össze s a szerep-

lők végtelen sorában az emberek minden típusa testet ölt. Az erkölcsiség nem szab korlátokat, a pozitív vallás szinte semmi szerephez nem jut s az emberi sors minden problémája, nyugtalanító érzése és merész helyzete színrekerül. Hétköznapi realizmus váltakozik a tündérvilág fantasztikumával s a szárnyaló jambus-sorokat prózai jelenetek szakítják félbe. A néző mozgalmas cselekményt kívánt s ezért fordulatra fordulat, feszültségre feszültség, eseményre mind újabb esemény torlódik, nem is egy, hanem két, három témát szöve egybe. A fontos a maximumig fokozott hatás és meglepetés. A dús, bonyolult és változatos eseménysornak keretet inkább a főhős élet-határai szabnak, mint a művészi kompozíció kikerekítő törekvése s a klasszikus dráma hagyományos hármas egységét az érdeklődés egysége helyettesíti.

Erről a páratlan tartalmi és formai gazdagságról, mennyiségi bőségről azonban az európai kontinens népei a maga idejében még csak tudomást sem vettek. Csak évszázadok múlva ásta elő az őst-kereső romantikus költészet és az irodalomtudomány az egykori szellemi izzás, költői lobogás kihűlt láváját az angol puritanizmus és a francia klasszicizmus elfojtó vastag hamurétege alól.

Shakespeare első műveinek keletkezési sorrendjét ma már biztosan megállapítani nem lehet. Azt sem lehet megnyugtatóan eldönteni, hogy a fiatal színész-írónak mekkora része van egyes korai darabjainak szerzőségében. Csak annyi biztos, hogy első műveiben nem törekedett eredetiségre. Járt utakon járt, józanul alkalmazkodott az uralkodó ízléshez. Ha valamelyik szerző új ötletének sikere volt, ő ugyanazt utánacsinálta, rendszerint sokkal ügyesebben. Ennek eredménye a már legelső drámáiban észrevehető sokoldalú rutin. Kezdkorának színművei kihasználták a nemzeti történelemből vett, többnyire igen lazán szerkesztett krónikás darabok divatját. Nem elégedtek meg azonban azzal, hogy a főhőst hazafias tirádák felmondásával tették

rokonszenvessé a színházlátogatók előtt. Az író Seneca és Marlowe hatása alatt egyre erősebben egyénítette a középponti hőst és a történetet a főúri világ és a proletár-világ jeleneinek váltakozásával élénkítette. Történelemlátását kora gondolkodás-formái korlátozták: a királyság nála isten megszentelt intézménye, a nép csupán nevetséges csöcselék. Csak érettebb éveinek királydrámái jutnak majd el a külsőséges eseményábrázolástól az államférfi szerepének, a jognak és jogtalanságnak, a rendnek és a sorssal szembekerülő akaratnak problémájához.

Az időrendben első mű, mely neve alatt reánk maradt, a „VI. Henrik” uralkodását felölelő trilógia 15 felvonása (King Henry VI, 1590—92 között), mely az Angliát megszállni készült spanyol Armada elpusztítását (1588) követő nemzeti felbuzdulás hatása alatt keletkezett. A dráma nem írónk kizárólagos alkotása, valószínűleg több szerző műve. A lazán szerkesztett, inkább az epikus egymásutánra, mint drámai feszültségre felépített, afféle hazafias képeskönyvként ható krónikás színmű a Rózsák Háborúit jeleníti meg (1459—1485). A nagy egykorú siker mutatja, hogy a nevezetes történelmi hősök körül lejátszódó dráma nagy hatással volt a nyilvános színpadok nézőközönségére. Azt a nemrég-múlt sötét és viharos polgárháborús korszakot ábrázolta, mely a Tudorok uralmának higgadt és rendezett jólétét megelőzte. Az író a Tudor-dinasztia jogelődjének tartott piros-rózsás Lancaster-házat rokonszenvesebben állította be, mint a fehér-rózsás York-pártot. A sikerhajhászó patriotizmus ellenségyülölétével festette ellenszenvesnek a franciákat. Jack Cade kommunisztikus lázadásának proletárjairól is csak arisztokratikus megvetés és meg nem értő gúny hangján tudott szólni. A mozgalmas eseménysorozatot a gyenge, inkább szerzetességre mint uralkodásra hivatott király rokonszenvesen festett alakja fűzi némi egységbe. Körülötte erkölcsi gátlást nem ismerő vad akaratemberek elszabadult szenvedélyei tombolnak. A gyilkosságok, árulások és csaták

drámai feszültséget csak ritkán teremtő sok-szereplőjű és színes sorozatát a fiatal író Marlowen tanult böszavú retorikájával hasztalan igyekezett művészi segítség képbe összefogni.

A trilogia utolsó részének háttéréből egyre félelmetesebb körvonalakban bontakozik ki Gloucester herceg alakja, „*III. Richárd*” főhőse (The Tragedy of King Richard III, 1593; az egyes drámák keletkezési idejét jelző évszám minden esetben csak hozzávetőleges értékű). Az ő történetével zárul a Rózsák Háborúit ábrázoló dráma-sorozat. Szembeszökő a fiatal író technikai haladása: Richárd tragédiája egységbe fogott királydráma, Shakespeare első nagy jellem-tanulmánya. Hőse még tipikusan marlowei jellem: emberfeletti méretű gonosztevő, Macchiavellin iskolázott cinikus akaratkolosszus, aki mások gyengéit kihasználva ördögi kiszámítottsággal tör sötét céljai, ellenfelei kiirtása és a korona megszerzése felé. Richárd már a dráma bevezető monológjában bejelenti, hogy gazember lesz és meg is indokolja, hogy miért. Nyomorék alakja messze kiemelkedik a hagyományos zsarnokdrámák sablonosan kegyetlen tirannusai közül, habár még sok benne a középkori morálisokra emlékeztető vonás és az angol Seneca-iskolától öröklött melodramatikus elem. A naiv jóhiszeműséget ravaszul megjátszó, kiváló katonai erényekkel rendelkező, finom intellektusú király nem egyoldalúan visszataszító jellem. Richárd felnő arra az elérhető legnagyobb magasságra, amire csak az ember erény nélkül eljutni képes. Nyomasztó szellemi fölényével hajlítja a hagyományos erkölcsöt érdekeinek szolgálatába. Tragédiája nem csupán egy féktelen akaratú egoista felemelkedésének és bukásának drámája. Egyben a bűnt követő bűnhődés ábrázolását is adja, mely nemcsak a királyt éri utól, hanem már előbb és rajta keresztül hitszegő áldozatait is. Az önbizalom mániakusának egyetlen méltó ellenlábasa az öreg Margit királyné, VI. Henrik özvegye, aki a trónbitorlóra rettentő átkokat szórva mint kísérteties kórus, maga a megteste-

sült végzet vándorol végig Kasszandra-szerepét betöltve a vértől csepegő drámán.

Az író a tárgyat a középkori krónikákban és a századvég azonos témájú drámaiban már egy bizonyos fokig megformálva találta. Saját változata a kor egyik legnépszerűbb darabja lett s nyolc szövegkiadást ért meg negyven év alatt. A gyilkosságokat halmozó és beállításában Erzsébet királynőnek bókoló dráma (a zsarnokot Erzsébet nagyapja öli meg és követi a trónon) rikító színei és a kezdőre valló mesterkéltsege ellenére is jelentős alkotás, mely méhében hordozza már a nagy jellemtragédiák bontakozó magjait.

Másik korai tragédiája, a késő-görög tárgyú „*Titus Andronicus*” (1592) a visszataszító kegyetlenségek halmozatát hozza. Vérszomjas tárgya és kezdetleges emberábrázolása miatt egyes kritikusok elvitatják Shakespeare-től. Nem tudják feltételezni róla, hogy rossz és ellenszenves darabot is írt volna. Legfeljebb annyit hajlandók megengedni, hogy a szerzőségeen Kyddel osztozkodott, esetleg másokkal is. Ő írta volna a jó részeket, szerzőtársai a rosszakat. Pedig egyenetlenségek, elsiegett és csekély értékű részletek legnagyobb tragédiáiban is akadnak. A legvalószínűbb az, hogy ez a dráma az ifjú író utánzó korának terméke, mielőtt egyéni stílusa, szerkesztő- és ábrázoló-módja és világlátása kialakult volna. Ez a körülmény azonban az ifjúkori drámáknál még egyáltalán nem zárja ki idegen kezek szerepét.

Titus Andronicus irodalmi szempontból valóban csekély értékű. A hatásos és divatos darabnak azonban nagy sikere volt. Az átlagközönség élvezte a nyílt színen tomboló érzelmi végleteket és a megfelelő tetteket: kitépett nyelvet, levágott kezeket, leány megbecstelenítését, éhhalált, elevenen eltemettetést és gyermeke húsnak megetetését a gyanútlan szülővel. Az öncélú gonoszság mániákusai közül csak a főhős, Titus emelkedik ki, aki gyermekei megbosszulójaként örültséget tettet, s ugyanakkor félig örült a fájdalomtól, mint Hamlet. Ő, a győztes hadvezér, aki hisz a hűségben és az igaz-

ság diadalában, az erkölcsi eszmény síkján élve idegenné válik a felfordult világban s azzal lesz tragikussá, hogy szenvednie kell igazságosságáért.

Míg Shakespeare első vérgőzös tragédiái a megelőző évek nagysikerű szerzőinek, Marlowenak és Kydnek nyomdokain haladtak, addig kezdőkora komédiái John Lyly arisztokratikus szellemű, a nyolcvanas években divatos vígjátékainak forma-kánonjához igazodtak. A fiatal szerző ezzel mintegy bizonyítani kívánta udvarképességét, írói rutinját első főúri pártfogói előtt. Az átvett formanyelv ügyes fejlesztésével, a szójáték és a tudós célzások elmés alkalmazásával, a vidám mesének meglepő ötletekkel és váratlan esemény-keresztvezetésekkel történő bonyolításával s a renaissance művészetre olyannyira jellemző szerkesztési párhuzamosság továbbépítésével csakhamar túl is szárnyalta mesterét. A fiatalos erő-mutogatás eme eszközeinek azonban nem vált rabjává. Egyre nyilvánvalóbbá válhattak előtte a humanista eredetű formakultusz természetellenes végletei. A túlhajtott nyelvi precízió és a választékosság öncélúvá válásában, az előkelő társadalom érintkezési formáinak megmerevedő stilizálásában a való élettől való eltávolodásnak, a kultúra gyökértelenné válásának veszélye kísértett. Az első vígjátékok éppen ezért a valóság és a formák eme ellentétének jegyében vidám támadást indítanak az udvari világ elfinomodásának minden elegáns túlzása ellen.

A reánk átdolgozott változatban maradt „*Felsült szerelmesek*” (Love’s Labour’s Lost, 1591) írónk egyetlen drámája, melynek meséje saját leleménye, habár egyes motívumai Lylytól származnak. A valószínűleg a főúri körök szórakoztatására írott vígjáték azonban diszkrét szatírával éppen Lyly nagysikerű regénye, a „*Euphues*” (1578) által elhíresített cikornyás, ellentétekkel és tudós célzásokkal agyondíszített angol barokkos beszédstílus és kifejezésbeli pedantéria, az ú. n. „jufjuizmus” udvari divatát gúnyolja, akárcsak Molière a presziözöket. Egyben nevetségessé teszi a természet-

ellenes eszmények után futó túlhajtott intellektualizmust is. Platónikus férfi-akadémiájának remetéit virágozó fiatal leányok kacagása kényszeríti kecses szerelmi játéokban a valóság anti-filozofikus elfogadására. A kezdetlegesen szerkesztett, inkább a társalgásra, szellemes szó-párbajokra mint jellemekre vagy eseményekre épített, soványka meséjü, de betét-dalokban igen gazdag vígjáték hősei hagyományos típusok csupán. Mind a főcselekmény szimmetrikusan csoportosított négy szerelmes párja, mind a mellékcselekményt hordozó együgyű falusi potentátok nyers humorral ábrázolt, az olasz commedia dell'arte örökségét megtestesítő alakjai ellenében állított csoportjaikkal évszázados színpadi hagyomány láncszemei.

A beszédtechnika bravúrával szemben az eseményre, a komédiázásra felépített „*Tévedések játéka*”-ban (The Comedy of Errors, 1592), legrövidebb színművében, az író egy plautusi témát toldott meg valószínűtlen, de mulatságos kalandokkal. A mozgalmas történet két, a megszólalásig hasonló ikerpár körül forog, tele félreértésekkel, míg csak deus ex machina ügyesen ki nem oldja a bohózatnak már majdnem tragikussá váló csomóját. Az író azt adta az egyszerűbb közönségnek, amit az kívánt: vidám bolondozást elcserélésen alapuló fantasztikus bonyodalmakkal, bőven záporozó ütlegekkel és fullánkös tréfákkal a házaselet keserveiről. A könnyed játékosság szellemét lehelő, de a vígjáték-hagyománynak megfelelően gondos szimmetriával kicirkalmazott mesevilágban a költő megzendítette a szerelmi szenvedély tirádáját is. A sorsüldözött apa alakjával pedig rávillantott az életnek tragikus lehetőségeket rejtő hátterére. Bármily csekély is e nyers, ki nem érlelt alkotás művészi értéke, technikai virtuóztatása és ötletgazdagsága magasan forrása fölé emeli s a fiatal szerző szerkesztő képességének egyik első, színpadon ma is nagyhatású bizonyítékává teszi.

„*A veronai két ifjú*” története is (The Two Gentlemen of Verona, 1593) a hagyományszabta formák kö-

zött mozog. A mese elcsépett: két jóbarát közül az egyik hűtlenné válik s elhódítja a másiktól szerelmesét, míg csak sok bonyodalom, intrikák és szöktetések, hódítás és száműzetés után az utolsó felvonás végén operettszerű házasságsorozattal hirtelen minden rendbe nem jön. A darabban sok a konvencionális elem: az üldözött női ártatlanság középkori Griseldis-hagyományát képviselő leány apród-áruhában követi szerelmesét és segít neki új imádottját megnyerni. A történet és a jellemek összefüggése — mint Shakespeare korai vígjátékaiban általában — még gyöngé lábon áll, a motiválás logikája laza, az események és fordulatok inkább csak a szereplők hirtelen ötleteinek és hangulat-változásainak eredményei. A dráma hőseit a Lyly-féle vígjáték sablonjainak megfelelően szigorú párhuzamosság tagozza parallel és ellentétes alakpárookra. A szerelem és barátság pólusaira felépített történet színhelye Itália, az angol renaissance romantikus honvágyának képzeletbeli országa, mely az Erzsébetkori átlagos színházlátogató elképzelésében a fantasztikus lehetőségeknek valami olyanféle hazája lehetett, mint Amerika a mai ponyvaregény-olvasóiban.

A forró olasz ég borul Shakespeare első nagy tragédiájának hősei fölé is. „*Rómeó és Júlia*” történetében (Romeo and Juliet, 1594), mely az európai renaissance egyik népszerű, Angliában is már többször feldolgozott témája, az író kiemelkedett kezdőkora átöröklött merev parallelizmusából és történelmi drámái borzalom-halmozásából. A lírai hangulatú tragédiában a szerelmi szenvedély felemésztő mámora áll a bonyodalom középpontjában. Rómeó és Júliának a szerelem az életformája. A szerelemnek hirtelen lázrohamként fellobbanó orkánya mint számum söpör végig két család életén, hirtelen átalakít és emberré érlel két még alig felserdült gyermeket, a körülményeknek és véletleneknek szerencsétlen csillag alatt született („star-crossed”) két áldozatát, kiszikkaszt lelkükből minden más érzelmet — szülői szeretetet, rokoni hűséget, családi gyűlöletet — és végül elperzseli

mind a kettőt és pusztulást hoz köröskörül. Amilyen gyorsan fellángolt a szenvedély, úgy ki is lobban és hamvába sorsokat temet:

Szilaj gyönyörnek vége is szilaj,
Lázába pusztul el, mint tűz s a lőpor,
Mely csókolódzva hal meg.

Pusztulásuk nemcsak a szinte salaktalan szerelmi szenvedély, nemcsak a családokat elválasztó gyűlölet katasztrófája, hanem az ifjúság és öregkor meg-nem-értő szembenállásának is tragédiája, amit Shakespeare itt még az ifjúság szemével lát, de Lear történetében majd az öregség távlatából ábrázol.

A három napra tömörített, száguldó iramú esemény-sor zárt szerkezetével az író kezdőkorának legjobb alkotása. Itt találkozunk először azzal a jellemeket meg-elevenítő erővel, melynek áramától a hősök maguk vesznek kezükbe sorsukat és kiszabadulnak a szerep-hagyomány gyámkodása alól. A főhősökben alig van már hagyományosan sablónos vonás, történetükből azonban hiányzik az igazi tragikus mag. Katasztrófájukat nem a személyfölötti hatalmak összeütközése, nem az egyén sokrétűségében rejlő erők okozzák, hanem a véletlenek, tévedések, külső körülmények. Formailag még persze sok e drámában is az író ifjúkorára jellemző stílus-divat sallangja: antik utalások, szójátékok, hosszadalmas hasonlatok és erőltetett szellemesség, rím és antitézis, az Erzsébetkori hallgatóság e kedvenc díszai, amiknek néha fárasztó sorát a lírai pátoz és a tragikus atmoszférát hangsúlyozó, vezér-motívumszerűen visszatérő rop-pant változatosságú tűz, villám, meteor-képek szimbolikája feledteti a ma emberével. De minden sallang ellenére a jelképpé lett hősöknek a sors hatalma által lett tragikus legázoltatása az író kezdőkorának legnagyobb drámai alkotása.

A stílusformáknak végletekbe tévedő gazdagsága jellemzi az 1593-ban megjelent verses elbeszélést, a húszéves Lord Southamptonnak ajánlott „Venus és Adonis” történetét is, melyet a költő „képzelete első

gyermekének", azaz első közzétett irodalmi művének nevezett. Megjelentetése tudatos gesztusnak látszik az arisztokratikus szellemű irodalmi világ felé, mely a népszerű drámákban csak a plebs szórakozását látta, nem pedig irodalmat. A rövid idő alatt hat kiadást megért elbeszélésnek Ovidiusból származó hagyományos tárgya az előkelő világ ókor-divatához kapcsolódik. Mézes jufjuista nyelven rajzol masszív érzékiségű képeket a kor legjobb elbeszélő színvonalának megfelelően. Betelni nem tudó hasonlat-halmozását, tudatos retorikáját és távolságtartását azonban ma már mesterkéltnek és hidegnek érezzük.

Kevesebb a tisztára csak díszként ráaggatott cifra-ság az egy évvel később közzétett „*Lucretia*”-ban (*The Rape of Lucrece*, 1594), melyet ugyanazon ifjú főúr-nak ajánlott feltűnően meleg hangon. Ez a jellegzetesen udvari szellemű költői elbeszélés a renaissance erotikus feszültségének levegőjét leheli. A történet csupa elemi szenvedélyen fordul, bűnön, szerelmen, elvesztett becsületen s a magaválasztotta halálba vivő kétségbeesésen. De azért a hősnő egyénisége még itt is elsodródik a szép szavak áradatában. *Lucretia* megbecstelenítésének történetében alig lehet a leendő nagy jellemábrázoló ígérétét felfedezni. A kor átlagos színvonalán maradó, iskolai gyakorlatszerű alkotást az irodalomtörténetírás csak mint Shakespeare kezdőkori kísérletét tartja számon.

Annál nagyobb a költői értéke és emberi jelentősége a *sonettek*nek, melyek 1592 és 1597 között keletkezettek s kéziratos formában hosszú ideig való terjedés után csak 1609-ben jelentek meg nyomtatásban. A rejtelmes dedikációval ellátott, valószínűleg szintén Lord Southamptonnak ajánlott költemények a kilencvenes évek rendkívüli arányú szonett-divatjához kapcsolódtak. Mint máskor is, Shakespeare ezúttal is alkalmazkodott a korízlés formáihoz, de megtöltötte felülmulhatatlan gazdagságú egyéni tartalommal. Habár összekötő eseményfonál nem húzódik végig a 154 versből álló soro-

zaton s az egyes szonettek független alkotások, mégis két ciklusra szokás osztani őket. Az első csoportban (1—126) a költő szép fiatal barátjához szól, kihez meleg érzelmi kapcsolatok fűzik s neki örök ifjúságot és halhatatlanságot kíván. Platónikus viszonyukat azonban megzavarja egy sötétszemű hölgy, akit a költő szeret, de akit tőle a barát elhódít (127—154). Egy vetélytárs költő is veszélyezteti a barátságot s a magára maradt író kétségbeesve próbálja meg, hogy kapcsolatok eszményi emlékét őrizve barátjának és barátnőjének istenhozzádot mondjon.

Könyvtárra menő irodalom foglalkozik, eredmény nélkül, e szonett-sorozat emberi vonatkozásainak felderítésével. Csak annyi bizonyos, hogy a verseket nem lehet pusztán konvencionális stílusgyakorlatoknak tartani. Goethei értelemben vett vallomások ezek, szerzőjük erősen szubjektív temperamentumán átcsaptak volt azok a lelki élményhullámok, amelyek legnagyobb drámai hőseit mozgatják. A költő a szerelem tűnékenységén, az ifjúság bájának mulandóságán kesereg s a magányította halhatatlanságban, a műben talál vigaszt:

... versem él és minden időközön át
Zengi szépséged örök himnuszát.

Mint gyönggyé vált könnyek siratják a szonettek az enyészet könyörtelenségét, az Idő kérlelhetetlen hervasztó hatalmát. A mulandóság örök élményét ragadta meg bennük a költő, melyet hol a középkorias leskelődő Halál, hol a renaissancera jellemzően a romlás feltartóztatathatlan perc-menetével az Idő szimbolizál. Egyetlen menedéket ez ellen az ellenség ellen a szerelemben talál, mely önmaga jutalma és emléke hívebb s erősebb minden földi hatalomnál.

Nézd: életem oly évszak, melyben egy-két
sárga levél — vagy az se — csüng a holt
ágakon, miket zord tél szele ver szét:
dúlt kórus, hol nemrég madár dalolt.
Bennem már csak az a homály dereng,
mely alkony után sápad nyugaton

s amelyet lassan, feketén beleng
 az éj, a fél-halál, a nyugalom.
 Bennem már csak az a kis láng lidérclik,
 mely ifjúsága hamván haldokol,
 mint ravatalon, amelyen kivérzik:
 amiből kelt, vissza abba omol.

Nézz rám, s ez is növeli majd szerelmed,
 szeretni azt, ki nemsokára elmegy!

(Szabó Lőrinc ford.)

Shakespeare szonettjeinek roppant gazdagságú világában helyet talál az érzés minden finom árnyalata, az eszmény és valóság, hűség és féltékenység, az ábránd és csalódás, az „Odi et Amo”, az éterikus önfeláldozás és a testi vágy hörgése. A szerelmes érzékeny élményhálója változatos és bonyolult világra borul. Forma és tartalom e lírában immár nem választhatók szét, a hasonlat többé nem pusztá dísz, hanem már maga a költemény. E korban csak Donne szerelmi lírája, csak Sidney szonettjei közelítik meg kifejező erejét és élményei immanens értékét. A költő e szonettekben egyszerre tud személyi és örökérvényű lenni, mert megvan benne a szenvedő ember és az alkotó lélek szükséges kettőssége.

A harminc éves költő és drámaíró a férfikor küszöbén ime teljes fegyverzetében áll előttünk. A vidéki fiatalember kibontakozott az ismeretlenségből és elismerést szerzett főúri és színházi körökben egyaránt. Alig három-négy év alatt tanújelét adta rendkívüli képességeinek és egyre bővülő sokoldalúságának. Mint igazi színházi Johannes Factotum (ahogyan a haldokló Greene gúnyolta) kész volt bármihez hozzáfogni s a diadal nem is maradt el, ahogy a szerkezetben és szellemben oly különböző ifjúkori vígjátékainak, s a hangulatban és jellegben annyira eltérő első tragédiáinak kortársait felülmúló művészete igazolja. Eszközeinek gazdagsága, dráma-építő technikájának fokozódó biztonságára mögött növekvő önbizalom, kiegyensúlyozottság és derűs életigenlés rejlik, mint ahogy drámai jellemeinek egyre szembetűnőbb vitalitása és költői nyelvének sokszínű csillogása érzékeny és sokhúrú lélekre vall.

II.

A CSILLAGOK FELE

1594—1600.

A tizenhatodik század utolsó éveiből több adatunk van Shakespeareről, mint élete első harminc esztendejéből. Nyomon tudjuk kísérni férfikora éveiben s látjuk, mint küzdi fel magát 1592 után pár év alatt a legszámottevőbb színpadi szerzők sorába. 1592 és 1594 között elhaláloztak a megelőző évek legkiválóbb drámaírói, Marlowe, Greene, Kyd, elhallgat Peele és az udvari körök népszerű szerzője, Lyly is, s a tehetséges fiatal stratfordi színész-szerző egyidőre egyedül marad a színen.

Az 1593-as pestisjárvány szétzilálta a szintársulato-
kat, a színházakat felsőbb rendeletre bezárták. Csak 1594-ben nyíltak meg újra, s ekkor két nagy társulat szerveződött, a „Lordkamarás Emberei” (The Lord Chamberlain’s Men), akik a James Burbage által épített Theatre-ben játszottak, azután a Lord Admirális társulata, mely a Rose színházat bérelte. A Lordkamarás névleges védelme alatt álló társulatnak Richard Burbage lett a feje, a színházépítő fia, a kor egyik legnagyobb tragikus színésze. A társulat legnevezetesebb tagjai Will Kemp, a népszerű kómikus, akinek számára Shakespeare annyi hálás bohóc-szerepet szőtt be darabjaiba, azután maga írónk is, aki már számottevő szerzői sikerekre tekinthetett vissza. Színészi működéséről ugyan-ezen évből van az első adatunk: 1594 karácsonyán szerepelt Erzsébet királynő előtt a társulat két másik híres-

ségével együtt a greenwichi királyi palotában tartott díszelőadáson.

Ebben az évben, 1594-ben jelent meg először tőle színmű nyomtatásban, „Titus Andronicus” tragédiája, valószínűleg az író tudta, vagy legalább is cselekvőleges érdeklődése nélkül, alighanem azon célból, hogy a befolyt jövedelem a pestis által anyagilag megrendített Theatre helyzetén segítsen. 1600-ig még nyolc színműve jelenik majd még meg nyomtatásban, némelyik több kiadásban is, s nem mindig megbízható szöveggel. A szerző azonban a kor szokása szerint ezekkel a kiadványokkal nem törődött, hiszen irodalomnak éppen olyan kevésbé számítottak, mint napjainkban a filmjátékok forgatókönyvei. A nyomtatott dráma-szöveget úgy tekintették, mint kottát, partitúrát, mely csak akkor kél életre, amikor előadják.

Nem szakadtak meg Shakespeare kapcsolatai szülővárosával sem, hol szülei és családja éltek. 1596 augusztusában eltemette egyetlen fiát, a tizenegyéves Hamnetet. Ugyanezen időtájban belebonyolódott egy rejtélyes perbe is. „Egy bizonyos kétes erkölcsű éhenkórász”, valami William Wayte biztosítékot követelt az írótól és még három más személytől életveszélyes fenyegetés miatt. A per lefolyásáról azonban közelebbi adataink nincsenek. Az írónak pályatársaiétól eltérő józan életmódjára következtethetünk abból, hogy a 33 éves színész-szerző bizonyára nem jelentéktelen jövedelme egyrészét ingatlanba fektette. 1596-ban hatvan fontért megvette, kitataroztatta és mindjárt bérbe is adta Stratford legnagyobb magánházát, „New Place”-t. Arról is van tudomásunk, hogy leendő veje apjának jelentékeny összeget adott kölcsön ebben az évben. Időközben apja nemesi címviselési jogért folyamodott a londoni Heraldok Kollégiumához — nyilván tehetős fia közbenjöttével — s 1598-ban meg is jött az engedély. Célzással a család nevére a címer lándzsát (spear) ábrázol. Felirata: „non sanz droict” (nem jogtalanul) ki tudja milyen élményekre és előzményekre céloz!

Társadalmi és irodalmi sikerei szaporodtak. 1597 karácsonyán ismét szerepelt a királynő előtt. A londoni Whitehall palotában mutatták be a „Felsült szerelmek”-et, a színészek sorában szerepelt a szerző is. A következő évben megjelent Londonban Francis Meresnek irodalmi kritika és antológia-kötete „Palladis Tamia” (Szellemi kincstár) címen, mely áradozva magasztalta Shakespeare és más kortársak munkásságát. Költőnknek mézédés („sugared”) szonettjeit és két elbeszélő költeményét emelte ki, azután felsorolta tizenkét darabját, közöttük egy olyan vígjátékot is, melyet nem ismerünk, mert valószínűleg elveszett („Love’s Labour’s Won”). Meres utalásának igen nagy az időrendi jelentősége, mert ez az egyetlen hiteles eszköz annak megállapítására, hogy írónknak milyen művei származnak 1598 előttről. Shakespeare életében többször találkoztunk még elismerő hangú említésekkel más kortársak részéről is, ezek azonban vagy egyáltalán nem említik meg művei címét, vagy csak nem-drámai írásaira céloznak.

A költő londoni életének külső körülményeiről keveset tudunk. 1596-ban a déli városrészben lakott, Southwarkban, 1598-tól 1604-ig pedig egy hugenotta paróka-készítőnél, Mountjoynál bérelt lakást a Cityben és segített háziura leányát az első segéddel összehoronálni, ahogyan ez egy tizennégy évvel később lefolyt hozomány-perből kiderült. A század utolsó éveiben egyébként négy alkalommal szerepelt az író azok listáján, akik elmulasztották megfizetni az évi öt shilling adót.

Időközben színtársulata viszontagságos éveket élt át. A konkurrens Rose-színházzal eredményesen versenyző Burbage ki akarta használni társulata népszerűségét s ezért 1596-ban megszerezte az egykori domonkosrendi kolostor, Blackfriars refektóriumát. Jelentékeny költséggel átalakította zárt színházi épületté, hogy a nagyobb belépti díjakat fizető előkelő társaság kamarszínházává tegye. A színházakat nem is egészen

alaptalanul a ricsaj, erkölcstelenség, politikai zavarok és a pestis melegágyának tekintő puritán-kispolgári érzelmű városi hatóságok azonban keresztülhúzták Burbage számításait és az új színház nem nyílhatott meg. Az intézkedés anyagi válsághoz juttatta közel a társulatot, amit fokozott az is, hogy 1597-ben, ha rövid időre is, a titkos államtanács az összes színházakat bezáratta, mert a Swan-ban egy politikailag állítólag veszedelmes komédiát („A kutyák szigete”) játszottak Jonson és Nashe tollából. Színésznek, szerzőnek nehéz a dolga ebben a korban. Társadalmi helyzete lenézett s folytonos en-garde állásba kényszeríti a sodomát-gomorrát emlegető, kénköves esővel fenyegetőző, befolyásban egyre erősödő puritanizmus, valamint a politikai, dinasztikus és vallási szempontokat követő cenzurával szemben.

A Burbage vezetése alatt álló társulat nehéz helyzetét fokozta az a körülmény, hogy 1597-ben lejárt a Theatre-színház építőjének a telektulajdonossal 21 évre kötött bérlete. A tulajdonos meg akarta kaparintani a jövedelmező színház-épületet s ezért a telekbérleti szerződés meghosszabbítását teljesíthetetlen feltételekhez kötötte. Burbageék azonban nem hagyták magukat s 1598 december végén a színtársulat hirtelen elhatározással egyetlen éjjelen lebontotta a Theatre épületét és még mielőtt a telektulajdonos felocsudhatott volna, már át is fuvarozták az épületanyagot a Temze másik oldalára. Itt épült fel azután az ügyes spekuláció eredményeképpen a Globe-színház, mely 1599 nyarától 1613-ig Shakespearenek és társulatának annyi sikert kirepítő fészke lett.

A század végének ezek a mozgalmas évei érlelték meg a fiatal színész-író művészetét, mely férfikorának romantikus vígjátékaiban bontakozott ki először. Színpadon még ma is nagyobb a sikerük, mint ugyanezen időben írott egyéb műveinek, habár a megváltozott színpadi konvenció megnehezíti befogadásukat. Bonyolult és valószínűtlen meséik olyan motívumokra épültek

(álruhák, lányok férfikosztümben, ártalmatlan méregital, hajótörés, féltékeny férjek, a szerelmi láz végleteiben vergődő legények és lányok), melyek a mai realiztikusabb színpadí szerkesztésmód kelléktárából hiányoznak. A mese nyugvópontra jutását is minduntalan késleltetik hátráltató mozzanatok, mint pl. a gyűrűk históriája a „Velencei kalmár” utolsó felvonásában. A szójátékok és erőltetett elménckedések özöne is teljesen divatját multa ma már, sőt e vígjátékok egyes részleteit határozottan unalmassá teszi számunkra. Mindezekért azonban kárpótol bennünket a derűs humor, a fiatalos vídamságnak e darabokon végigtáncoló napsugara, amelyent Shakespeare előtt a drámairodalom még nem ismert. A költő képzelete felszáll a valóság hétköznapias talajáról és elszárnyal ismeretlen távoli világokba, ahol az életet egészen más törvények igazgatják és a lét szabadabban csapong. Shakespeare e vígjátékainak célja korántsem a mindennapi élet ábrázolása vagy éppen szatirizálása. Csak mulattatni kívánnak az erkölcsi célzatú ítéletmondás szándéka nélkül, habár komoly, sőt szomorú események felhői is megjelennek néha a romantikus mesevilág egén s a tragikum nem egyszer árnyékot vet a derűs életérzés figuráira.

Kezdkorának vígjátékaiban a cselekmény uralkodott, késői éveinek kesernyés komédiáiban azonban — mint majd látni fogjuk — az egyéniség, a jellem kerül a figyelem középpontjába. Férfikorának könnyed darabjai egyensúlyt teremtettek a két szerkesztő elv között s a játék tengelyébe — Rómeó és Júlia szerelmi tragikuma után mintegy kontrasztképpen — a finoman ironizált szerelem komikumát állították.

Főúri mennyegzőn bemutatott ünnepi játéknak készülhetett a „Szent Iván-éji álom” (Midsummer Night's Dream, 1594), legalább is erre vall a nászhangulatú utolsó felvonás. Zártkörű arisztokratikus keretek biztosíthatták csak a sívár népszínházak anyagi erejét meghaladó díszleteket, a zenét és a tündérek megszemélyesítéséhez a kis gyerekeket. A címben is kifejezett álom-

szerűség a darabnak mind hangulatában mind mesetartalmában kifejeződik. Három létsíkot kuszált, három eseményszálát sodort egybe játékos iróniával a költő: az előkelő athéni szerelmespárok bohókás történetét, amit a tündérek hancurozása gabalyít össze, mely utóbbinak kavargásába viszont Zubolynak és jámbor-faragatlan iparos társainak csetlés-botlása bonyolódik. Az együgyű halandók és szeszélyes tündérek motívumainak bámulatos ügyességgel történt egybeszövése szerkesztést és célt illetőleg emlékeztet az ugyanezen időtájban divatbajjövő, előkelően szűkkörű előadásra szánt mitológikus tárgyú és ünnepi jellegű *masque*-okra és a hozzájuk kapcsolódó, eseményeiket parodizáló *anti-masque*-okra. Utóbbit Shakespeare tündérjátékában a kézművesek „mulatságos tragédiája” képviseli. Finom humor pellengérezi ki a szerelem vakságát Titánia tündérkirálynőnek a számárfejú kisiparos Zuboly iránti fellengős rajongásában, mert „óh, jaj! a hű szerelemnek folyama kényelmes nem volt soha.” Színész-szakmai lenézéssel párosult szatira teszi nevetségessé a tehetségtelen műkedvelők magabiztos giccs-kultuszát, művészeti kontárkodását. Az össze nem illő dolgok kapcsolatba hozása páratlanul humoros hatást eredményez: a pókháló-finomságú tündérvilágba Zuboly tenyeres-talpas fantáziátlansága tehenkedik bele kritikus megjegyzéseivel, míg ő maga és társai nevetségessé válnak Theseus herceg arisztokratikus civilizációjában. „Mily bolond is az emberi faj!” sóhajtja az athéni erdők homályában ifjúkorának élményeire, a stratfordi fák alatt elhangzott szertefoszlott szerelmi ígéretekre-kalandokra emlékező, a csacsi ifjúság röpke hevülésén mosolygó költő a reális és romantikus világ elemeit egybeszövő, csilingelő zenéjű álmjáték vidám fináléjában.

Mai szemmel nézve primitív világlátás nyomait fedezzük fel a „*Makrancos hölgy*”-ben (*The Taming of the Shrew*, 1595), mely a házsártos asszony megcsúfoltatásának a maga korában rendkívül népszerű témáját dolgozza fel. A *commedia dell'arte*-szerű keretes bohó-

zat egy nem sokkal előbb készült ismeretlen szerzőjű nagysikerű vígjáték átdolgozása. Valószínűleg rákn-maradt formájában nem kizárólag Shakespeare műve. Csekély művészi igényű nézők ízléséhez alkalmazkodva mutatja be, hogy az energikus ifjú férj milyen erőszakos elriasztó módszerrel zabolázza meg zsémbes fiatal feleségét. A „rálicitálás” ötletére épített nyers darab nem aknázza ki a két erős egyéniség összeütközésének lélektani lehetőségeit s nem veti fel az önálló gondolkodású nőnek a férfi hagyományos előjogaival való szembeszál-lásának problémáját. Shakespeare megelégedett azzal, hogy mulatságos kalandokban bemutassa, miként válto-zik ellenkezőjére két nő egyénisége a szeretett férfiak hatása alatt. Kétségtelenül kiérezhető a darabból a visz-szahatás a renaissance petrarcai eredetű nőkultusza ellen, melyet Angliában a humanizmus ismertetett meg.

Az Erzsébetkor és napjaink eltérő világlátásának másik szembeszökő példája a „*Velencei kalmár*” (The Merchant of Venice, 1595) akkori és mai értelmezésé-ben megnyilvánuló különbség is. 1594-ben Londonban kivégezték a portugál zsidó Lopezt, a királynő orvosát, akit Erzsébet megmérgezésének szándékával vádoltak. Divatba jöttek az antiszemita darabok. A Rose színház, a konkurrens társulat felújította Marlowe „Máltai zsidó”-ját. A pillanatnyi hangulatot kihasználó Sha-kespeare is megírta zsidó-drámáját; felhasználva egy, a hetvenes évekből származó hasonló tárgyú darabot. Valószínűleg soha még nem látott zsidót (akik a XIII. század vége óta ki voltak tiltva Angliából és egy-két törvényellenesen ott tartózkodó egyén kivételével nem is voltak találhatók), és a szóbeli meg irodalmi hagyománnyra támaszkodva alkotta meg mulatságosnak szánt zsidó-figuráját. Shylock alakjában a középkori morali-tások elnászpágolt félelmetes vörösszakállú Judásának emléke kísért. A renaissance nézőközönség Angliában kitűnően szórakozott az ellenállhatatlanul nevetség-s-nek felfogott zsidó megcsúfoltatásán. Az adósból szu-bályszerű kötelezvény alapján egy font húst kívágni

akaró zsidó, akit leánya meglop és elhagy s akit a bíróság vagyonelkobzással és kényszerű kikeresztelkedéssel büntet, a közönség (és annak az igényeihez alkalmazkodó, vigjátékot író szerző) előtt csupán a világirodalomból jólismert típusnak, a rászédett ördögnek volt egy korszerű változata, aki másnak vermet ásott és most maga esik bele. Ma azonban sokan e darabban nem annyira vigjátékot, hanem happy endinggel megfejelet tragédiát vélnek felfedezni és Shylockot patétikus, szájalomra méltó, a társadalomból kitaszított tragikus alaknak tekintik. E felfogás szerint az író túlemelkednek kora előítéletein és Shylockban a zsidóság évezre-des sorsát jelképezi.

Ha eltekintünk a gondosan megszerkesztett törvényszéki jelenet feszültségétől, akkor írónknak ez a legvidámabb és költőibb színjátéka. A három bonyodalomból roppant ügyesen összeszőtt cselekmény középpontjában Portia elragadóan nagyszívű, fiúsan vidám, macskaszerű alakja áll, Shakespeare kedvenc leánytípusának első példajaként. Az ő szerelmének boldog célbaérése teszi vonzóvá a gyűlölet hirtelen fellobbanó vihara után az utolsó felvonás holdvilágos tündér-éjtszakájának csodálatos költői zenéjében kihunyó darabot. Az ő alakja testesíti meg a fanatizmus ellen intő dráma alap-tételét: ha sérelmeink megbosszulása emberi vonás, akkor a megbocsátó kegyelem csak a lélek isteni harmóniájának szülötte lehet.

A kegyelem kényszerről mit sem tud,
Az mint az ég szelíd harmatja hull
Alá a földre: s kétszer áldva van,
Megáldva azt ki ád, és azt ki vesz.

A romantikus vigjátékok azonban csak az egyik, a derűs oldalát mutatják a férfikorba érő Shakespeare művészetének. Van ennek a korszaknak komolyabb oldala is, az újabb királydrámák, amelyekben az angol renaissance irodalomra olyannyira jellemző krónikás színművek műfaji fejlődésük legmagasabb fokára emel-

kednek. A költő fejlődésében e darabok mintegy összekötő láncszemet alkotnak a kezdőévek könnyű komédiázása és az érett alkotóerő tragikus árnyalású művészete között. Megzabolázták szerzőjük képzeletvilágát, megtanították a gazdag változatosságú eseménytömeg kerekén összefogott szerkesztésére és ráébresztették a jellemábrázolás lehetőségeire. Az eredetileg túlnyomórészen történelmi és kisebb fokig allegorikus szereplőkkel benépesített műfajt Shakespeare megmentette a bombasztba fulladás veszélyétől, közelebb hozta az élethez és mintegy fellazította azáltal, hogy a nagy politikai problémák hősei és eseményei közé gyakran beékelte a mindennapi élet humoros jeleneteit. Nem elégedett azonban meg a szórakoztatás kizárólagos szándékával. Burkoltan bár, de kiérezhető e színműveiből a költő politikai világnézete is. Királydrámáiban VI. Henriktől II. Richárdig olyan uralkodókat állított színpadra, akikből hiányzik a felelősségérzet és a királyt az állammal egybekapcsoló erkölcsi erő. Ezek az uralkodók visszaélnék hatalmukkal és elsöpri őket országuk. A stabilitás és biztonság eszményét kereső, a változatlan csillagok felé tekintő író az állami rend felborulásában, a káoszban látja a társadalom, az emberi együttélés legnagyobb veszélyét. A rossz királyok ellen felkelők, a rendet helyreállítani és a jogtalanságot orvosolni kívánók nála a színművek rokonszenvesen ábrázolt hősei.

Ebből a problematikából azonban még kevés mutatkozik „*János király*”-ban (King John, 1594). Ezúttal a szerző egy pár évvel előbb játszott tízfelvonásos, száraz és gyenge drámát dolgozott át azzal a megelevenítő művészettel, melyre a haldokló Greene irigysége célozhatott. Nem annyira a királyról van a drámában szó, mint az uralkodása alatt történt nevezetes eseményekről. Nem is kerüli el egészen ennek következtében a históriás drámákat fenyegető veszélyt: inkább epikus mint drámai alkotásnak tűnik. A darab árulások sorozatából áll, a drámai jellemek hűtlenek barátaikkal, elől-

járóikkal, hazájukkal, elveikkel s önmagukkal szemben. A lovagkor haszonleséséről nyújtott kiábrándító képből csak két személyiség emelkedik ki: a zsarnok Földnélküli János király és Oroszlánszívű Richárd fattya, Faulconbridge. János lelkiismeretlenségben és kegyetlenségben emlékeztet III. Richárdra, de elmarad mögötte akarat erőben. Így csak afféle közepes gonosztevő marad s nem is válik a darabnak drámai középpontjává. Hátérbe szorítja az irónikus ellentétképpen melléje állított fattyu, ez a középkori John Bull, aki becsületes nyereségével, fantáziátlan erőtudatával, önzetlen hazaszeretettel és természetes humorával az angol nemzetinek tartott jellemvonások egyik legrokonszenvesebb megtestesülése.

A Magna Chartát nem is említik a darabban (hiszen jelentőségét az angolok majd csak a tizenhetedik században fogják felfedezni az uralkodóházzal folyó alkotmányos küzdelmükben), annál többet foglalkozik azonban a dráma olyan politikai kérdésekkel, amelyek igazán csak VIII. Henrik és Erzsébet korában váltak időszerűvé, így elsősorban Anglia és a pápaság ellentétével.

Hasonlóképpen időszerű politikai kérdéssel foglalkozik „II. Richárd” is (The Tragedy of King Richard II, 1594), mely a Lancaster-tetralógia első darabja. Az utolsó Plantagenet király bukásának és az új dinasztia megalapításának történetét ábrázoló históriás darab anyaga — mint szerzőnk legtöbb királydrámájában — Raphael Holinshed népszerű krónikájából származik (1577). A lírai hangulatú, minden komikus elemet nélkülöző dráma a renaissance egyik szenvedélyesen vitatott kérdésére világít rá: sérthetetlen-e az isten kegyelméből uralkodó király, vagy pedig a zsarnokkal szemben megvan-e az ellenállás joga? Ezt a problémát az író fiatalabb éveiben kedvelt fogásával, a főhősök ellentétbe állításával jeleníti meg. Ezúttal azonban már egyenletesen árnyalt hősök állanak egymással szemben, kikben a rokonszenves és ellenszenves vonásokat kifí-

nomult lélektani ábrázoló készség tartja egyensúlyban. Richárdja trónra tévedt széplélek. Önző, de ritka és „érdekes” vonásai szeretetreméltóan szentimentális egyéniséggé teszik. Tettekkészségét azonban a befelé fordult passzív intellektus halványra betegíti. Királyi kötelességéről megfélemedezik és ezért el kell szenvednie, hogy egykori bizalmasai megfosszák trónjától. Egy személyben árulóvá és elárulttá válik. Ellenfeleiben és utódjában, Bolingbroke-ban, a későbbi IV. Henrikben semmi sincs Richárd hibáiból és erényeiből. Ez a szívós, ravasz, keményen munkás tettember a maga derék őrmesteres világlátásával a királyi kötelességeket testesíti meg Richárddal, a királyi jogok megszemélyesítőjével szemben. Diadala a dolgos-egyenes hétköznapi győzelme az álmodozó-önsajnáló semmittevés fölött. Bukása után azonban Richárd, a krónikás darabokban szokatlan módon — s ez a vonás már a nagy tragédiák irányába mutat — Bolingbroke felemelkedésével egyidőben rokonszenvessé válik és a passzív nagyság magaslatára emelkedik.

A John of Gaunt híressé vált, Angliát dicsőítő beszédével határozott hazafias hangot megütő dráma a tizenhatodik század utolsó éveiben igen népszerű volt. Az óvatosan fogalmazott, de hatásos trónfosztó jelenet azonban aktuálisan is értelmezhető történelmi vonatkozásai következtében a királynő uralkodása alatt színpadon és nyomtatásban nem szerepelhetett Erzsébetnek a politikai viszonyok által indokolt lázadás-félelme következtében.

A Richárd-tragédia humortalan, melankólikus hangulata után éles ellentétnek találjuk a királynő lett Bolingbroke történetét ábrázoló két-részes „IV. Henrik” dráma tíz felvonását (King Henry IV, 1596—1598). Ebben a darabban — melyet Shakespeare egy régebbi nyers krónikás színmű elemeiből alkotott — a történelmi események humoros mellékcselekménnyel olvadnak össze, az író saját képzeletének alkotásával. Ezáltal „IV. Henrik” széles távlatú képet ad a történelmi múlt

életéről. Közepontjában a király és a trónörökös áll. IV. Henrikje azonban már nem a megelőző drámából ismert gyakorlati szellemű és igazságos uralkodó, hanem görbe utakon járó erőszakos és hálátlan király, akin a sors megbosszulja Richárd trónfosztását. A sír felé hanyatló, terveiben csalódott megtört király vállára legnagyobb súlyként léha fia érdemtelenége nehezül. A züllött herceg férfivá érését a dráma sokkal színe-
sebb és nagyobb feszítőerejű jelenetekben ábrázolja, mint a politikai gondoktól gyötrött apjának vergődését. A kocsmában és trónteremben forgó, csatatér hőseként és éjszakai utonállás bandavezéréként szereplő királyfi két véglet között hanyódva próbálja megtalálni élet-
útja irányát. A lázadó Hövér herceg, az uralkodói eszménykép jobbfelé irányítja, a kocsmatöltelék Sir John Falstaff balfelé húzza. A herceg úgy áll közöttük, mint a középkori allegorikus drámákban állott az emberi lélek az útját irányító, érte küzdő megszemélyesített Erény és Bűn alakjai között. Hövér lobbanékony, a középkori gáncs-nélküli becsület-felfogást megtestesítő önzetlen, nyersen természetes férfi-alakja a feudális értékrendszer képviselője, amely elbukik a megszer-
zett központi királyság tekintélyét az oligarchia ellen szegező harcban. Ellenlábasa Falstaff, a herceg csap-
széki barátja, Shakespeare legnagyobb komikus alkotása. Ő a tökéletesen a jelenben élő parazita. A hári-
jános hagyomány benne kereszteződik a középkori szin-
művekből öröklött allegorikus főbűn-figurával, a Falánság, Részség, Bujaság megtestesítőjével. Falstaff felszabadította magát a hagyományos erkölcs gátlásai alól s fürgén és ötletesen használja ki az emberek gyen-
geségét és butaságát. Roppant vitalitása és szellemi mozgékony-sága tökéletes egyensúlyi helyzetet teremt neki e materiális világon. Kényelemből gyáva, fütyül a becsületre és hírnévre, de amellett rendíthetetlen svá-
dával henceg képzeletbeli hőstetteivel. Ez az önző és iszákos, kövér, vén csirkefogó azonban mindezek elle-
nére véges-végig rokonszenves marad, nemcsak mivel

vidám és szellemes s egyben céltáblája is mások szellemességének, hanem mert kedves komizsága gyakorlati életbölcsestől ered. Tud nevetni önmagán is, mert eljutott az illuziómentes önismeretig. Felejthetetlen alakját az író rendkívüli drámai erővel rajzolta meg, szabadjára eresztve alkotó képzeletét, amit a történelmi darabok főhőseinél a készen kapott históriai körülmények nem engedtek meg.

A dráma, mint szerzőnk minden történelmi színműve, az öreg király halálával, az ifjú trónraléptével ér véget. V. Henrik, az új uralkodó hirtelen szakít méltatlan multjával, álszenteskedően hangzó erkölcs-prédikációival száműzi Falstaffot, ifjúsága vezércsillagát, megigazolást fogad és pozitív életeszmenyt állít fel. Ez a váratlan és lélektanilag előkészítetlen fordulat a jellemábrázolás szempontjából törésnek látszik, ha Shakespeare művészetét a huszadik század szemszögéből vizsgáljuk. Eltekintve azonban attól, hogy a kicsapongó királyfi megtérésének legendáját a néphagyományban készen találta, s hogy a királyság intézménye iránti tiszteletből el is kellett őt különítenie trónraléptekor a közönséges halandóktól — nem szabad elfelejtenünk, hogy az író nem reális lélektani szempontokhoz, hanem a drámai hatást fokozó művészi eszközökhöz alkalmazkodott, ahogy a renaissance konvencionális drámai ábrázolásmódjában szokásos volt. Shakespeare drámáiban az egyéniség viselkedésében mutatkozó ellentmondások nem egyszer a hatásos helyzetért hozott áldozatok. Nála a színpadi hatás fontosabb mint a jellem. A jellemnek esetleges következetlensége tehát nem mindig az egyéniség belső feszültségének vagy finom bonyolultságának jele (amit oly sok kommentátor kísérelt meg bölcséleti alapon kimagyarázni), hanem a színpadi hatás ismeretén alapuló kényelmes szükség-megoldás.

Az „V. Henrik” uralkodását ábrázoló dráma (The Life of King Henry V, 1598) az író kevésbé sikerült alkotásai közé tartozik. A szerző a Lancaster-tetralógiát befejező, felerészben prózában, felerészben jambusok-

ban írott színművében ismét igen gondosan követte krónikás és drámai forrásait. Mint valami diszeloadásra szánt ünnepi játék lazán összefűzött képeinek sorozatában elevenedik meg az angol történelem egyik legnépszerűbb királyának élettörténete. A középpontban Henrik erősen eszményített alakja áll, egyenlő súlyú ellenjátékosok nélkül. Az író azokat a vonásait hangsúlyozta, melyek az uralkodót a nemzet legszélesebb rétegei előtt rokonszenvessé tették, a józan prózaias oldalt. Erre a királyi arányokra felnagyított átlagemberre ruházta mindazokat a tulajdonságokat, melyek a megelőző drámában a trónörökös ellenlábasát, a népi-nemzeti eszményt jelképező Hövért jellemezték. Az is lehet, hogy az Erzsébet-kor titkos bálványa, Essex gróf szolgált alakjának mintájául. A drámai cselekmény középpontjában a primitív közönség elgondolásának megfelelően nevetségesnek és gyávának rajzolt franciákon a véres és kegyetlen azincourti csatában (1415) aratott diadal áll. Az ezt követő leánykérés a francia udvarnál már csak nyers humorú anticlimax.

A szűklátókörű érzelgős sovinizmust kiszolgáló bombaszt-hazafiságú darab az idegen olvasót hidegen hagyja annál is inkább, mert hiányzik belőle Falstaffnak az előző drámát bearanyozó vaskos derűje. A potrohos gyáva hengegőt azonban el kellett ejtenie, mert különben háttérbe szorította volna a jófiúvá átvedlett Henriket, akiben az író növekvő nemzeti erő eszményképét kívánta ábrázolni. Ezt az ünnepélyes hangulatot szolgálják az egyes felvonásokat megnyitó, a kilencvenes évek végén már ódon hatást keltő kórusok is.

Az „V. Henrik”-ből kiszorult Falstaff a középpontja annak a vígjátéknak, melyet szerzőnk egy késői hagyomány (1702) szerint Erzsébet királynő kívánságára írt, aki a kövér hárijánost szerelmi bonyodalmak közepette óhajtotta volna látni. „A windsori víg nők”-kel (*The Merry Wives of Windsor*, 1598) inkább pénzszerzési, mint szerelmi célból mulatságos kalandokba keveredő s minduntalan felültetett vén lovag persze egyre a rövi-

debbet húzza s a bohókás helyzetekből csak ütlegek árán menekül. A jórészt prózában írott, az utolsó felvonás tündérjátékában a masque műfajához közelkedő bohózat valószínűleg valami zártkörű udvari multság számára készülhetett, ahogy ma már elfakult aktualitású célzásokból és általános életszemléletéből következtethetjük.

Irodalomtörténeti nevezetességet a nem túlnagy értékű komédiának az a körülmény ad, hogy ez Shakespeare-nek egyetlen polgári környezetben játszódó drámája. A rokonszenvesen (habár arisztokratikus távlatból) ábrázolt kisvárosi élet megjelenítése valószínűleg összefügg a század legvégén jelentkező realista irányzattal. Ennek első színpadi képviselője Ben Jonson, írónk legnagyobb fiatal kortársa, aki egyik vígjátékának prólogusában gúnyos hangon kelt ki a történelmi drámák kezdetleges eszközei és helyzetei ellen. Shakespeare maga is játszott az új ábrázolásmód első diadalmas színpadi alkotásában, Jonsonnak „Every Man in his Humour”-ában (1598), mely a fantasztikus és csodás távoli világok hagyományos vígjátéki fordulatai helyett az egykorú és közeli valóság éles megfigyelésében, a reális emberi típusok mániává fajuló különtségében látta a komikum legfőbb forrását.

Shakespeare azonban tudomásunk szerint nem tett több kísérletet arra, hogy az öntudatos közönség-nevelő szándékkal fellépő új irányzathoz alkalmazkodjék. Továbbra is megelégedett azzal, hogy közönségét a régi módon mulattassa. A századforduló éveiben írott víg darabjai, mint nem egy előzőjük, a romantikus honvágy elérhetetlen meseországba visznek. A hangját megtalált költő levetkezte kezdőkora Lylytől tanult modorosságait, elvetette a rím, szójáték és antik célzások feleslegessé vált cicomáit. A drámai jambus, mely valamikor éppúgy feszélyezte mondanivalója szárnyalását, mint az ember kezét az új kesztyű, most oly természetesen simult gondolataihoz, mint a test élő bőre s rugalmas kifejező eszköze lett a legváltozatosabb gondolati

és hangulati tartalmaknak. Utánzó ifjúkorában az eseményeket halmozó cselekmény érdekelte, most egyre inkább a jellemek, az egyéniség felé fordul. Az emberi viselkedés problémái mind fontosabbá válnak számára s a tiszta történet lassankint másodrendű lesz. Természetesen még mindig és továbbra is szerkesztő eszköze marad a mostani ízlés számára már bágyadtnak tűnő trükk, az átöltözéses nem-cserék bonyodalma. Túl esztétizálnak és mesterkéltnek érezzük a korízlés változása következtében szerelmes hőseinek életformáját is. Mindezekért azonban kárpótol a vígjátéki világ ellenállhatatlan költőiségű bája és a renaissance arisztokratizmus vidám életigenléséből fakadó fölényes és fullánktalan humora.

Írói érésevel párhuzamosan vált mindegyre szembe-tűnőbbé azon törekvése, hogy a vidámság és tragikum határait feloldva kettőjük közös ősforrását felderítse. A század legvégén írott három víg drámája már néhány lépéssel előrejut ezen az úton, de a komikum még a valóságtól távoli romantika szülötte marad bennük. Ennek példája a „*Sok hüho semmiért*” is (Much Ado About Nothing, 1599). A cselszövésre épített, nem túlságosan meggyőző happy endinggel végződő játék középpontjában írónk kedvelt típusa, a megrágalmazott ártatlan nő, Desdemona előképe áll. A színpadon rendkívül hatásos vígjátéknak egy pillanatra tragikumba hajló bonyodalmát egy mélységesen emberi gyengeség okozza: a rosszúl hallott-értett szóbeszéd szunyogjából elefántot nagyító hajlam, a hit a pletykában. A hangsúly azonban nem az erkölcsi szemponton van, hanem a pergő iramú cselekmény és a mulatságos jellemek kölcsönhatásán. A szerelem útvesztőiben két pár tévelyeg. A ragyogó szellemességű Beatrice és Benedek, az élesnyelvű szócsatákat vívó férfi- és nőgyűlölők, akik minden erőfeszítésük ellenére egymásbeszeretnek és egybekelnek. A másik pár tagjai pedig a főcselekmény borúsabban árnyékolt fiataljai, akik minden erőfeszítésük ellenére kisseretnek egymásból és nem haj-

landók házasságot kötni. Az előkelő és kifinomult emberek kapcsolatainak bonyodalmát szerzőnk finom drámai iróniával alantas állású korlátolt elméjű egyénekkel, a kor bohócainak népszerű szerep-sablónjaiból rendkívüli egyénítő humorral megelevenített két közrendőrével, a butaság és beképzeltség óriásaival bogoztatja ki. Galagonya és Bunkó személyében újra rámutat arra, hogy nincs olyan buta ember, akire ne pillantana fel áhitatos bámulattal egy még nála is ostobább.

Valószínűtlen eseményeket halmozott játékos gazdagsággal az „*Ahogy tetszik*”-ben is (As You Like It, 1599). Az utolsó felvonás négy házasságát és a zsarnok uralkodó váratlan megtérését azonban elfeledteti velünk a darabot átlengő idillikus hangulat, az a bájos romantikus vígjátéki légkör, melyben a szenvedély nem téved végletekbe, hiszen „színház az egész világ és színész benne minden férfi és nő”. Sem nagy öröm, sem nagy fájdalom nem kavarja föl az életnek könnyed eleganciával érintett felületét. Shakespeare gyermekkorának zöld-erdő emlékei susognak még az ardeni fák alatt, ebben a szelid vadonban, ahová száműzött hősei és hősnői menekülnek, gondtalanul kecses szerelmi játékokban enyelegni. A renaissancenak városi-életbe-fáradt civilizációja keresi az erdei kunyhókban és a pásztorélet ártatlanságában életunalma szanatóriumát. A melankólia, a kor világfájdalmas divatbetegsége testesül meg Jaques alakjában, az erdőben bujdosó száműzött király kísérőjében, írónk egyetlen tisztára kontemplatív drámai hőisében. Blazírt pesszimizmusa, doktrinér életbölcse-sége az első, még ártalmatlan jelentkezése írónknál annak a maga idejében sokat elemezett lelki betegségnek (melankóliának), melynek Hamlet a súlyos és Timon a reménytelen szenvedője. Az új lélektani érdeklődés e képviselője azonban egyelőre még a dráma periferiájára szorul a szerző egyik kedvelt leánytípusának (Rosalind) kokett fiús impulzivitása elől.

Lágyabb, asszonyosabb báj öleli körül a türelmes szerelem önfeláldozását megtestesítő Violát, a „Víz-

kereszt, vagy amit akartok” hősnőjét (Twelfth Night, or What You Will, 1600). Shakespearenek ez az Angliában ma is legnépszerűbb vígjátéka Illiriába, a költő poétikus utópiájának földjére vezet. Már hagyományos háromszög-szituációja is jelzi, hogy a józan realizmus gátlásai érvénytelenek a meseországban. Illiria hercege eleped Oliviáért, aki azonban nem őt szereti, hanem az apródnak öltözött Violát, akinek szerelme meg a hercegért lángol. Könnyed zenei hangulatú világában nincs helye a csúfolódó hideg értelemnek. Jellemzően angol, egy kicsit érzелgős humora a rációt nem hajlandó elválasztani az érzelmektől s önmagán is tud nevetni, nemcsak másokon. Fullánkmentes tréfája mosolyog a lehetetlen egyéneken és helyzeteken, jól tudva, hogy szívünk gondosan takargatott mélyén mi is mindnyájan irgalmat esdő bogaras különcök vagyunk. A jóindulatnak ez a szívérványos derüje lágyítja meg a szerelmesek felhővilágába belekönyöklő realitásfigurák körvonalait, a részeges Boffen Tóbiásnak, ennek a telivér kocsmai „jópofának” falstaffi alakját, és a savanyú erkölcs-csösz, a humortalan beképzelt pedáns Malvoliót, aki a renaissance ragyogását egyre vésztojóslóbban beárnyékoló művészet-ellenes puritanizmus egyetlen képviselője Shakespeare világában.

Hely jut mellettük a humor hivatásosainak, az udvari bolondnak is. Bármennyire rossz véleményekkel volt is irónk az egyszerű közönség röhögés-vágyát kiszolgáló clown-ok fitorairól és elterebélyesedő rögtönzéseiről (lásd Hamlet kritikáját róluk), kénytelen volt a rendkívül népszerű komikus színészeknek is helyet szorítani darabjaiban. Igyekezett azonban a szükségből erényt csinálni. Vígjátékainak a cselekménytől többé-kevésbé független bohócai (Próbakő, s a „Vízkereszt” bohóca) mint hű szolgák és tanácsadók osztogatják kéretlen-felelőtlen kritikájukat a ferde világról, a nagy tragédiákban azonban már teljesen a háttérbe szorulnak.

A század végén a férfivá érett 36 éves költő a londoni színházi világ legjelentékenyebb egyénisége. Tíz

gyöngyöző kedvű vígjáték és az angol történelem több évszázadát dramatizáló históriás színműveknek hosszú sora alkotó erőinek teljében mutatja a művészt, akinek páratlan termékenysége egy évtized alatt huszonegy drámával gazdagítja az angol irodalmat. A nagy alkotó erő kibontakozásával párhuzamosan mélyül el írásainak szellemi tartalma. Shakespeare megszabadult a kezdőkísérletező évek átöröklött formai nyűgétől, megtalálta a saját hangját és az őt érdeklő problémákat. Királydrámáiban a helyi politikai kötöttségeken túl a változatlan örök értékeket keresi, a csillagok felé tekint. A történelmi színművek mozgató ereje, tárgya és alapgondolata az emberi együttélés végső kérdéseinek kutatása, az igazi uralkodó egyéniségének körülírása, az állami és társadalmi rend eszménye. A nyugalmasabb hangulatú komédiák derűs optimizmussal szemlélik a földi világ csetlés-botlásait, az emberek boldog célhozérésében feloldódó apró-cseprő szenvedélyeit. A szférák zenéje ölt testet Shakespeare vígjátékaiban.

Szent örületben a költő szeme
Földről az égre, égből földre villan,
S míg ismeretlen dolgok vázait
Megtestesíti képzeletje, tolla
A légi semmit állandó alakkal
Lakhellyel és névvel ruházza fel.

III.

DE PROFUNDIS

1600—1608.

A tizenhetedik század első éveiben írta Shakespeare legnagyobb drámáit. Érett művészetének a tragédia démonával küzdő, a kétségbeesés mélységeihez közelkérülő e korszakáról tudunk aránylag legkevesebbet. A pár rendelkezésre álló külsőleges adatból, művek előadási dátumaiból ismét csak lehetetlen rekonstruálni az ember és a költő belső élettörténetét. De még ha biztosan tudnánk is, hogy nagy tragédiái mikor és milyen sorrendben keletkeztek, még mindig nehéz volna alkotójukkal kapcsolatba hozni őket, hiszen reánk maradt formájukban ki tudja hány átdolgozásnak, toldás-foldásnak, megrövidítésnek és idegen kezek milyen egyéb beavatkozásának eredményei lappanganak. A költőt elvesztjük szem elől s ma már csak műveit látjuk, melyekről sejtjük, hogy talán nem is teljesen övéi. Tudjuk róluk, hogy többé-kevésbé a kor szerkesztési hagyományait alapul vevő siker-drámák, kassza-darabok, amik elsősorban a pillanatnyi hatás, a hálás szerepek és izgalmas helyzetek kedvéért születtek. Amit az utókor becsül bennük, a költészet és lélekábrázolás egyszerű tökéletességű harmóniája, a költő élet-értelmezése, az járulékos, másodlagos elem, a kielégítetlen erőteljesnek játékosan öncélú, kifejezést kereső tevékenysége, melynek minden művészet az eredetét köszönheti. Ime a félisten, aki esténként besöpri a Globe-színház aznapi kassza-egylenegét és a röhögni s izgulni vágyó izzadt

mesterlegényeknek Falstaffot és Hamletet, Macbetht és az őrjengő Leart mutatja.

A magánemberről csak a megszokott hivatalos adatokat hagyták ránk a közokiratok ebből a korszakból. 1601-ben meghalt John Shakespeare s a költő két házat örökölt Stratfordban. Tekintélyes földbirtokot is vásárolt, amit a későbbi években még újabb ingatlan-vételekkel bővített. 1602 és 1605 között több mint 750 fontot fektetett földbe, házba és költött adóba. Megbízható becslés szerint Shakespeare évi jövedelme ekkortáiban meghaladta a 300 fontot, ami igen tekintélyes összeg volt, mai értékben ennek mintegy hét-nyolcszorosa. Nagyobbik része a színházzal kapcsolatos tevékenységből eredt. A tragédiákban megnyilvánuló lelki krízis korszaka tehát a prosperitás éve is voltak.

A század első éveiben Anglia súlyos belpolitikai válságot élt át. Az aggszűz királynő kedvenc udvaronca, az Earl of Essex irországi eredménytelen hadjárata után 1601-ben fegyveres államcsínnyel igyekezett a trón birtokába jutni, de rajtaveszt és kivégzik. Bukása bajba dönti Shakespeare társulatát is, mely az összeesküvők únszolására a lázadást megelőző napon (1601. február 7.) hangulatcsinálás céljaira, de valószínűleg nem sejtve a kockán forgó tétet, előadta „II. Richárd” tragédiáját a hatásos trónfosztó jelenettel együtt. A főbenjáró bűnper vizsgálatait a színészek szerencsésen úszták meg és csakhamar ismét felszólítást kaptak művészetük bemutatására a királynő előtt. Southampton lordot azonban, a kivégzett Essex rokonát, Shakespeare előkelő pártfogóját az összeesküvésben való részességért életfogytiglani börtönre ítélték. Egyes életrajzírók e két főúr balszerencséjével próbálják indokolni Shakespeare-nek nagy tragédiáiban megnyilatkozó keserűségét, de profundis feltörő pesszimizmusát.

A királynő 1603-ban meghal s a Tudor-ház magvaszakadása, a trónutódlás bizonytalansága miatt évek óta aggódó és polgárháborútól tartó nemzet lelkesen ünnepli új uralkodóját, a Stuart-házbeli skót királyt,

I. Jamest (Jakabot), aki két, addig barátságtalan viszonyban lévő országot egyesít jogara alatt. Az új király megkegyelmez Southamptonnak s személyes pártfogása alá veszi a Lordkamarás szintársulatát. Shakespeare-re és társulata többi (mintegy kilenc-tízfőnyi) tagjára ettől kezdve a művészetpártoló király kegyének aranyos (és aranyakat hozó) mosolya sugárzik. Társaival együtt az író is vadonatúj bíbor-ruhában lépked a király londoni bevonulásának ünnepi menetében 1604. március 15-én s egyre gyakrabban szerepel a londoni és a vidéki királyi paloták udvari díszelőadásain. A „Király Szolgái” (The King’s Men) ettől fogva London legelőkelőbb szintársulata.

A versenytársakkal azonban továbbra is küzdeniök kell a közönség kegyeiért. Új színházi divat-áramlatok jelentkeznek. A Globe-színház szomszédságában, Shakespeare-ék mellett működő, Henrik hercegről elnevezett, egykori „admirálisi” társulat, mely a nagy tragikus színész Edward Alleyn és a haszonleső vállalkozó Philip Henslowe felügyelete alatt áll, az arisztokratikusabb szemléletű Shakespeare-társulattal szemben a közpolgári ízlést igyekszik kiszolgálni. A Rose és Fortune színházakban működő társulat házi szerzőinek, Thomas Heywoodnak és Thomas Dekkernek érzelmős drámai erkölcsprédikációi bűncselekményekre és kalandokra épültek s tékozló fiúkról, polgári karriérekről, féltékenységről, házasságtörésről, boszorkánypörökről és más időszerű szenzációkról szóltak. Bár a jellemeket kezdetleges módon fehér-fekete végleteknek ábrázolják, beállításuk erősen realizisztikus jellegű. Shakespeare művészetén ugyan ez a demokratikus, a köznépet dicsőítő ízlés nem hagyott közvetlen nyomot (ő az egyetlen író ebben a korban, aki nem dolgozott a kizsákmányoló Henslowe határozottan kapitalisztikus ízű vállalkozásainak), a társulat azonban megéri a versenyt s az író nagy tragédiáinak vérgőzös cselekménye mégis csak az egyszerűbb közönség meghódításának szándékára vall.

Nem kisebb problémát jelentett Burbage-éknek az

előkelő körökben divatozó gyermekszínház-kultusz. Henry Evans 1599 táján bérbevette Burbagetől az üresen álló Blackfriars színházat és ott a királyi gyermekkórus tagjaiból alakított színtársulat John Marston darabjaiban nagy sikereket aratott. Erre a Szt. Pál székes-egyház gyermekkarának tagjaiból az Earl of Derby szervezett társulatot, mely Ben Jonson drámaival lépett színre. A két szerző azután csakhamar irodalmi harcha keveredett egymással (*The War of the Theatres*) s a századforduló éveinek színházi élete visszhangozza az egymást cseplő szerzők és a nagy tragédiákban gyerek-színészekkel benépesített zárt, elegáns kamaraszínházak csatáját. A háborúskodásra Shakespeare is utalt Hamletnek a színészekhez intézett szavaiban. Ezek az énekkel és zenével átszőtt, tudatosan irodalmi ambíciójú, választékosabb hangnemű drámák a Henslowe színházakkal szemben az egykorú színműirodalom ellenkező pólusát képviselik. Shakespeare művészete e két szélső érték és formateremtő, élményformáló szándék között keresi egyideig a középutat.

Shakespearenek nem volt esztétikai vagy akár etikai törvényszerűségekre épült, körvonalazható vagy következetes drámaelmélete. Akárcsak legtöbb kortársánál, úgy az ő színdarab-építő művészetében — főképpen pályája elején a romantikus vígjátékokban, majd pályája legvégén — az érdekfeszítő drámái mesén van a hangsúly. A legtöbb gondot a színpadilag végsőkéig kiaknázható hatásos helyzetek felépítésére fordítja, aminek kedvéért nem egyszer kénytelen szereplői egyéniségének következetes rajzolását is feláldozni. A tizenhetedik század első évtizedében írott kesernyés komédiái és nagy tragédiái azonban nem egy esetben el is térnek a korszak drámái szerkesztő elveinek sablonjaitól. Shakespeare írói fejlődésével párhuzamosan a drámái jellem egyre határozottabban az előtérbe lép s a nagy tragédiákban középponti tényezővé válik. Mig az antik és az átlagos renaissance-drámákban a tragikum többnyire külsőségeken mulik, s a körülmények véletlen megvál-

tozásának, Fortuna szeszélyének függvénye volt, addig Shakespeare jellem-tragédiáiban a cselekvény kibontakoztatása már a hősök lelki alkatából következik. Ez a drámai cselekmény két eseményvonal egybeszővődéséből jött létre. Az egyik, a külső cselekmény a főhős és a vele szembenálló személyek, illetve erők összecsapása; a másik, a belső cselekmény, a szereplők lelki konfliktusából áll, ami kíséri, aláfesti, bonyolítja és magyarázza a külső összecsapást.

Drámáiban a tragikum a főhős sorsában összpontosul. E hősök lelki alkata bonyolult, sokrétű, félelmet és szálnalmat egyaránt ébresztő. Nem anygali vagy ördögi szélsőségek, hanem olyan halandók, akiknek sorsa bizonyos körülmények között szinte bárkinek osztályrészül juthatott volna. Mégis, hogy szenvedésük fájdalommasabb és elbukásuk tisztító hatása (katharzisa) nyomatékosabb legyen, majdnem minden esetben nagy egyéniségek, nemcsak társadalmi helyzetüknél, hanem lelki adottságaik arányainál fogva is. Ezáltal már adva van az első feltétele annak, hogy összeütközésbe kerüljenek az átlagemberre méretezett világgal, a létet kormányozó sorssal. Olyan helyzetekbe kényszerülnek, melyeken többé nem képesek úrrá lenni minden helytállási erőfeszítésük ellenére. Áldozatul esnek valamilyen gyengeségüknek, mely szenvedéllyé fajul, eltorzítja perspektívájukat, megzavarja normális emberi kapcsolataikat és reménytelen küzdelembe hajszolja őket. Shakespeare minden tragikus hősénél a harc hiábavalóságának, az értékek elpocsékolásának érzése ébred fel bennünk a drámai jellem alkonyuló életútját szemlélve. A hangulat fájdalomosságát csak az el nem ért eszmény nemessége és a drámák befejezésének jobb világot felépítő erőkre utaló kitekintése enyhíti.

Shakespeare nagy tragédiáiban helyenkint cinizmusig fokozódó életundor letagadhatatlan nyomai lapanganak. De barokk színezetű pesszimizmus üli meg nagy kortársainak, Jonsonnak, Marstonnak alkotásait is. Írónk kesernyésen problematikus tépelődése a lét

alapvető kérdéseiről azonban bizonyára olyan egyéni élményekben és életkörülményekben is gyökerezik, melyeknek felderítésére ma már nincsen mód. Az ifjúkori nagy tragédiák a közömbösnek látott valóság elől a romantika játékos szigeteire menekültek, a nagy tragédiák azonban a végtelen magányosság érzésével fordulnak el a sarkaiból kikökkent világtól. Az élet komisz lett, az emberek aljasok, a nemek kapcsolata csupa mocsok s mindenütt győz a gonoszság. A vanitatum vanitas-gondolat üli meg reménytelen sötétjével Shakespeare legnagyobb alkotásait. Egész dermesztő valójában tárul fel az ember teljes kötöttsége, akarátának, erőfeszítésének heroikus céltalansága. A világot a sors önkénye irányítja, mely átgázol az emberi terveken. Az alkotó lélek belső feszültségének kifejezése a nyelvnek a végtelen felé törő dinamikája is, melynek pregnáns sűrűsödése néha már a képzavar kuszáltságához kerül közel. A Szó maga, mely az ifjúkor hancurozó vígjátékaiban a renaissance művészet ujjongó játékszere volt, most barokk antitézisek kifejező szimbolumává válik.

E tragédiák boltozatos íveléssel felépített cselekménye a harmadik felvonás nagy jelenetében ér el a feszültség kritikus tetőfokára: Rómeó és Júlia nászjezsakája, Caesar meggyilkolása, Hamlet színészeinek előadása, Banquo szellemének megjelenése Macbeth vacsoráján, Lear a viharban. Ez alól csak Othellonak és Antonius és Cleopatrának végig nyílt, egyenesvonalú, csupán a befejezésben összeomló hősi sorsa kivétel. Szerkesztés szempontjából Shakespeare hű maradt korának egyik jellemző hagyományához s vígjátékaiba tragikus, szomorújátékaiba pedig nem egyszer vidám motívumokat szőtt be. A humoros jelenetek beékelése nemcsak a tragédiák néha elviselhetetlenné váló feszültségének meglazítására szolgál, hanem egyben a barokk antitétikus életérzés felé hajló, a világ ellentétességeit átélő koráramlatok szellemét is tükrözi.

Nincsenek azonban komikus jelenetek az új század első tragédiájában, a „Julius Caesar”-ban (1600), mely

emberen felüli erők összeütközését ábrázolja. Brutus és összeesküvő társai meggyilkolják a mindenható diktátort, hogy felszabadítsák Rómát a zsarnokság alól, de a triumvirátus Antoniusszal az élén a filippi csatában bosszút áll az összeesküvőkön. A dráma voltaképpen tárgya nem a gyilkosság, hanem a sors, mely a gyilkost belehajszolja tettébe, aztán elejti őt. Brutusnak az a tragikuma, hogy csak Caesar testét tudta megölni, de szellemét nem. A szellem tovább él és győzedelmeskedik a haldokló republikanizmuson, amely nem képes a monarchia új rendjét diadalútjában megállítani.

A diktatúra-ellenes Brutusnak e külső tragédiáját csak fokozza a belső konfliktus. Az őszinteségnek és sztoikus önuralomnak ez a konzervatív harcosa a legtisztább indíték alapján kénytelen véres erőszakkal felrúgni az erkölcsi rendet, a káosz felidézésében igazságszolgáltatást vélni, az államot bajbasodorni, ellenségei malmára hajtani a vizet és magát szörnyű lelkiismereti válságba dönteni. Brutus a római világba helyezett girondin, a vezetésre képtelen idealista, aki válságos pillanatokban erkölcsi gátlásai következtében hajolni nem képes és kettétörik. Cassius viszont a ravasz jakobinus réalpolitikus, aki képes lenne a helyzet megmentésére, mert hiányoznak belőle Brutusnak önzetlen elvei, de a kellő percben nem juthat szóhoz és ezért el kell buknia a felsőbbrendű Caesar-eszmény előtt.

A renaissance korában sokat emlegetett és dramatizált diktátor csak a dráma elején lép színre három jelenetben. Irodalmi népszerűségével és nevének közönséget vonzó erejével magyarázhatjuk a Brutusról szóló drámának adott, a tartalmat nem egészen fedő címet. A Plutarchoson alapuló darabban Shakespeare Caesart erősen háttérbe szorította és emberi gyengéinek felszámolásával kisebbitette, nehogy az ellene felkelők ellenszenvessé váljanak. A gondosan verselt és felépített színműben érvényesül először a nagy shakespearei tragédiák szerkesztő művészetének egy jellemző elve: a cselekmény lépcsőzetes fokozatossággal halad a kifejtet

felé s a főcselekmény minden egyes magasfeszültségű jelenetébe egy ellentétes irányú alacsonyfeszültségű jelenet ékelődik a mellékcselekményből. A két póluson, a kapitóliumi gyilkosságban és a filippi csatában kirobbanó eseménysornak ez a változatos hangulat-ritmikája sűríti a három év történetét hat nap sebes iramú görgetegébe és válik a végzetszerűségnek nagyhatású kifejezőjévé.

A személyen felüli rend eszménye mozgatja „Hamlet”-et, Shakespeare legismertebb drámájának hőstét. A dán királyfinak (Hamlet, Prince of Denmark, 1603) három egymástól többé-kevésbbé eltérő változatban ránk maradt története évszázados skandináv mondákban gyökerezik, írónknak azonban közvetlen forrásul valószínűleg Kydnek egy nagysikerű elveszett drámája, az ú. n. „Öshamlet” szolgált. Színház-történetileg Shakespeare Hamlet-je a bosszú-drámáknak a maga idejében igen népszerű műfajához tartozik, eredetére nézve pedig konkurrencia-darab, mint az írónak nem egy divat-szülte alkotása. De ez a mű nemcsak az egykorú közönség napi igényeit kiszolgáló ügyes kassza-darab, hanem mélyértelmű és örökérvényű alkotás is.

A tizenhetedik század elejének közönsége persze csak az izgalmas intrikaszövedéket látta benne, melyet változatossá tett egy szellem-jelenés és nyolc gyilkosság, s fűszerezett a sírban vívott ökölharc, „színház a színházban”, párbaj, méregpohár, királyi pompa és királyi halál. A néző a színpadon a kor sokat emlegetett ember-típusait láthatta: a letargikus melankóliának, az államférfiúi ravaszságnak, királyi bölcseségnek és az elolaszosodott gigerliskedésnek megszemélyesítőit. A mulatni vágyó kitűnően szórakozhatott a tréfás sírásókon meg a főhős vélt elmebaján (ez a kor az örültséget nagyszerű vicc-alkalomnak tekintette s nem tragédiának, mint mi); a vájt fülűeket elragadta a bölcselkedő dikció költői gazdagsága s minden néző egyaránt érdekesen újszerűnek találta, hogy az apja meggyilkolásáért bosszút esküdött királyfinak nem fizikai nehézségeket

kell legyűrnie célja eléréséhez, hanem lelki alkata, bölcsekedésre hajló melankóliája belső ellenállását kell leküzdenie, míg a kitűzött célt annyi szerencsétlenség árán el nem érheti.

Számunkra azonban Hamlet tragikusabb, mint az 1600-as évek nézői számára volt. A véres és kiszámítottan bonyolult cselekmény mögött megrendítő hitvallás és páratlan lélektani éleslátás rejtőzik. Szerkezeti lényegét tekintve a dráma első fele tulajdonképpen elmentés célú kettős puhatolózás, drámai idegháború, melyet Claudius folytat Hamlet ellen és Hamlet Claudius ellen. Mindketten az igazságot akarják megállapítani. Hamlet azt kutatja: bűnös-e Claudius, valóban megölte-e testvérbátyját, az idősebb Hamlet királyt? Claudius azt fürkészi, hogy vajjon a királyfi ismeri-e az ő bűnét, avagy csak ártalmatlan örült-e? És mikor mindketten megbizonyosodnak arról, hogy a másik félre vonatkozó legrosszabb sejtésük igaz, akkor következik el a dráma második felében a két ellenfél idegörlő hajszája a másik megsemmisítéséért és a maga világának érvényre juttatásáért.

A bosszú feladata azonban, melyet Hamletnek apja szelleme kijelölt, nem egyszerű. Nem ronthat karddal Claudius királyra, amikor az a színészek játékát figyelve akaratlanul elárulja bűnösségét, mert jól tudja, hogy a kard nem éri el a belső embert, hiszen a bűnhődés nem jöhet kívülről, csak belülről.

Kizökkent az idő, ó kárhozat,
Hogy én születtem helyretolni azt,

jajdul fel a szörnyű kötelesség súlya alatt tántorgó királyfi. Megdőbbenve áll az emberfeletti feladat előtt: helyre kell állítania a természet és az erkölcs megzavart rendjét. Súlyos ellenállást kell tépelődő temperamentumának leküzdenie, míg érettnak érezheti magát erre. Nem pusztán az akaratgyengeség vagy a túlságos lelki ismeretesség habozó bábja ő. A neuraszténiás ultra-intellektualizmusból eredő élettől-távoliság sem magya-

rázza meg egymagában a világgal szemben magáramaradt Hamlet határozatlanságát. A királyfi úgy érzi, hogy nem képes végrehajtani a feladatot, mert az meghaladja erejét. Vége már Hamlet gondtalan életigenlésének! Tátonyva tárul fel előtte a szakadék a porból vétetett ember-hernyó, „e csipetnyi por” és a végtelen lehetőségeket hordozó, isten képe mására teremtett lény között. A valóság és az eszmény, a gondolat és a tett, az élet-sóvárgás és halál-vágy ellentéteinek barokk dualizmusa marcangolja kínzó peszsimizmusával a válaszúthoz ért Hamletet. Végül mégis felveszi a harcot a káosz ellen, mert a rend gondolata létének legfőbb értelme. Hallja már a sors hívását a kötelesség teljesítésére. Ettől a perctől kezdve az emberré érés, az emberfeletti feladathoz való felnövés lesz Hamlet pályájának egyetlen tartalma. A befejezés drámai hekatombája, a zsarnok „vérnősző barom” Claudius király meggyilkolása csupán a kör külsőséges bezárulása már, mintegy megpecsételése annak a belső tökéletesbülési folyamatnak, mely a természetes emberi célokon és lehetőségeken való túlemelkedésben ér el a befejezett megnyugvás tetőfokára. A megzavart vízen elülnek a hullámok, Hamlet megváltja apját és megtér hozzá. „A többi néma csend.”

A keserűség önkínzó gúnyolódása tör ki „*Troilus és Cressida*”-ból (1603), mely a késő középkor legnépszerűbb szerelmi regényét parodizálja. Az idealistatapasztalatlan trójai királyfi és a szívtelen-hűtlen görög leány körül forgó szerelmi és harci történet lerántja az ókor nagy küzdelméről a romantikus mázt és mint a „Nagyidai cigányok” vagy „Gulliver” az emberi erőlködések hiábavalóságára, az eszmények fertőzöttségére és az emberek aljasságára mutat rá. Troilus udvarlásában és megcsalatásában Shakespeare a lángolóan patétikus eszményítő szerelmet gúnyolja. A görög hadvezérek marakodását bemutató cinikus megvetéssel vájkál az államférfiak és nemzeti hősök indítékainak szennye-

ben, gögben, brutalításban, féltékenységben, a hamis becsületeszmény okozta hiábavaló vérpazarlásban, kicsinyes gyűlölködésben és magasztos szavakkal takarózó kéjvágyban. Az ember alantas ösztönök rabja csupán és gyarlósága megrontja a becsületes eszményeket is. Ezt a világlátást képviseli a kerítő Pandarus és az epét fecskendező nyomorék bohóc Thersites következetes iróniája. A dráma persze ennyi szatirikus megterhelést nem bír el, a darabban sok az egyenetlenség (egyébként is valószínű, hogy az író egy régebbi vázlatát dolgozta át), ami a befejezetlenség hangulatát kelti.

A pesszimista materializmusú színmű vanitatum vanitas légköréből csak egy-két szereplő tud kiemelkedni. A szájas burleszk-hősök és gyáva barbárok ágálása közepette csupán Ulysses beszédében csillanik meg Shakespearenek a felborult világ káoszával szembe-szegezett rend-eszménye.

Ugyanerre az időtájra eshetik a „*Minden jó, ha jó a vége*” (All's Well that Ends Well) keletkezése vagy végső formába öntése is. Az egykorú színpadi szemléletmód alapján vígjátéknak kell tekintenünk, mivel nem halállal, hanem házassággal, illetve a házastársak kibékülésével ér véget. A Boccaccio-novellán alapuló, kesernyés szájízta maga után hagyó, napjainkban ritkán játszott darab a „Makrancos hölgy”-nek tárgyát fordítja ki. Ezúttal egy céltudatos, akaraterős, minden áldozatra hajlandó asszony győz gögös-kelletlen férje fölött. A Griseldis-motívumot újszerű beállításban fellelevenítő darab fanyar viccelődése az emberi árnyékoldalokról helyenkint maró szatirájává válik a rangot, társadalmi pozíciót a mély érzelmek fölé helyező léna hajlamoknak.

Nem derül ki a borús légkör Shakespeare érett művészetének legkesernyésebb „vígjátékában”, a *Szeget szeggel*-ben sem, (Measure for Measure, 1604), mely a középkornak egy igen kedvelt, Angliában is többször feldolgozott meséjét öntötte drámai formába. A középpontban egy nő áll, akinek fel kellene áldoznia szüzes-

ségét, hogy halálraitélt fivére számára kegyelmet vásároljon az erkölcstelen erkölcsbírótól. Habár írónk lényegesen enyhítette forrásainak barbarizmusát, darabjának hangulatában hiába keressük az ifjabb évek vígjátékai-ból ismert ártatlan derűt. Már a színhely megváltozása, a régi komédiák kertjeit, palotáit és barátságos erdeit felváltó börtön és törvényszék, bordélyház és kolostor is éreztetik, hogy beborult az ég, lehullt a világról az illúzió fátyla s összetörve, alkotórészeire szétesve hever a porban az ifjúkor optimizmusának eszményt és valóságot egységbe foglaló látomása. A világ megtelt szennyyel és fájdalommal és felebarátainkból minduntalan előtörnek az aljas állati ösztönök

...ám az ember, gögös ember
Dölyfösségének kurta kis mezében,
Feledve, mire minden perc tanítja,
Úveg-cserép lényét, dühödt majomként
Oly furcsa fintort vág a messzi égnek,
Hogy sírnak fenn az angyalok.

(Vajda E. ford.)

Shakespearenek talán ez az egyetlen drámája, mely nyíltan felvet egy erkölcsi problémát: mi ér többet, Izabella szüzessége, vagy bátyja élete? A költő azonban kitér a válasz elől. Csupán arra mutat rá, hogy az erények nem mindig a heroikus elhatározottság termékei, hanem nem-egyszer az érzéketlenségnek, a világ valóságától való elzárkózásnak fanyar gyümölcsei. Erre utal Izabellának magasztos túlvilágiasságába keveredő puritánizű önelégültsége s ellenjátékosának, az álszent intrikusnak külsőségekben kimerülő vallásossága. A drámaíró azonban nem moralizál. Leleplezi ugyan az öncsalókat és kit-kit azzal büntet, amivel vétkezett, de a tragikum küszöbén sietve happy endinget szerkeszt az álruhás királyi gondviselés sablónos deus ex machinájának felhasználásával. A szereplőket jellemükből kiforgató és a dráma második felében felesleges komplikációkat teremtő darab váratlanul hármasságkötés-

sel végződik. Ez a befejezés is példája az író azon drámaépítő elvének, mely a színpadi hatásra dolgozik az etikai vagy lélektani következetesség helyett. A drámában néhány magyar vonatkozás is akad.

Ugyanazon forrásból, Cinthio népszerű novelláskötetéből ered a tárgya a másik nagy intrikus darabnak, a „Szeget szeggel” keletkezésével egyidőben írott „*Othello*”-nak is (*Othello, the Moor of Venice*, 1604). Az egykorú közönségre ez a tragédia is másként hatott mint reánk. Ők elsősorban a renaissance irodalom egyik agyoncsépelt motívumának, a mit sem sejtő férj megcsalásának egy újabb változatát látták benne. Nyilván meg is döbbsen tek *Othello*, a nagy hadvezér hiszékenységen és félelemmel vegyes tiszteletet érezhettek a Machiavellin iskolázott Jágó lélektani éleslátásával szemben. A tizenhetedik század első éveiben a tragédia szinte jelenkori tárgyúnak tűnhetett s nyilván még közelebb jutott a közönséghez azáltal, hogy a legalapvetőbb és gyakoribb érzelmeket ábrázolta: szerelmet, féltékenységet és gyűlöletet. Hamletnek és Brutusnak tisztára intellektuális problémái után primérebbe, előbb fellobbanó, gyorsabban kielégíthető, minden ember érzelmi skáláján megtalálható szenvedélyek testesültek meg.

Számunkra a darab tárgya a csalódásból, az értékvilág összeomlásából származó belső megrendülés, a lelki egyensúly fájdalmas katasztrófája, mely irtózatot arányokra fokozódva rombolja össze a tragédia hőseit. A nagy Shakespeare-hősök, Hamlet, Lear, Timon másra kényszerülnek, mint amire sorsuk és hajlamaik szánták őket. *Othello* szeretni akar és gyűlölnie kell. A nagy sikerekre visszatekintő hadvezér, szűk szellemi határok között mozgó egyvágányú intellektus, egyszerű katonalélek, aki csak az egyértelmű érzelmeket ismeri s a bizonytalanságot nem képes elviselni. Amikor tévedését felfedezve bonyolult helyzetében gondolkodni és cselekedni kényszerül (holott hivatásánál fogva csak a parancsoláshoz és a parancsok végrehajtásához szokott), a válságos percekben az ösztöneire bizza magát. A civi-

lizáció máza alól előtörnek a szunnyadó faji ösztönök és az afrikai lélek állatiassága, megsértett primitív birtoklás-érzése a szenvedélyes féltékenység rohamában áll bosszút vélt sérelmeiért azon, akiben a tisztaság és hűség bemocskolt megtestesítőjét látja. Felesége, Desdemona, az asszonyi gyöngédség és butaság e bámulatos keveréke áldozatul esik a félig civilizált barbár igazságot osztani vélő elvakultságának, mely a bűn és becsület primitív elképzeléséből kiindulva véli helyreállítani a kizökkent erkölcsi rendet.

Apró események sorával szűkül össze Othello körül a körülmények végzetszerű hálója, melyben a „zöldszemű szörnytől”, a féltékenységtől megsebzett lélek vergődve halálra csapkodja magát. Talán „Rómeó és Júlia” kivételével az írónak egyetlen drámájában sem érezzük megdöbbenetebben a vak véletlen, a sors szörnyű hatalmát. A sors eszköze a tragédia nagy intrikus alakja, az önérzetében megsértett Jágó, aki sötétbőrű urában a féltékenység szenvedélyét felébreszti, hogy így álljon bosszút mellőztetéséért. Ez az eszes és hideg egoista Gonerillal, Lear leányával együtt az író legsötétebb, legijesztőbb alkotása. Az érdektelen emberi jószág iránti vegytiszta gyűlölettel ösztökélve tör előre, minden erkölcsi elvtől mentesen, félelem vagy elvakultság nélkül, ördögi célja, Othello boldogságának szétrombolása felé. Alakjában az író a színpadi hagyomány gonosz intrikusát humanizálja és egy alapvető emberi ösztönnek, a hatalomváagnak kifinomult megtestesítőjévé tette.

Shakespearenek Othello a legzártabb kompozíciójú tragédiája, mellékcselekmény és humoros közjátékok nélkül. A színpadon kitűnően érvényesülő, klasszikusan összesűrített drámában nem leljük írónknak több szomorújátékából ismert feszültség-változásokat, növekvő és csökkenő izgalmi terhet. A ciprusi partraszállás pillanatától kezdve nincs e rohanó iramú tragédiában egyetlen meglassudó pillanat. Négy felvonáson át épül a drámai krízis csúcspontjára felvezető óriási cselekmény-ív. A tragikus összeomlásnak az ötödik felvonás végén be-

következő katasztrófája után nincs békésen elcsöndesedő kicsengés, hanem csupán 12 sorba összefogott búcsú a halottaktól.

A mesebeli brit őstörténet mondavilágába visz „*Lear király*” története (King Lear, 1605), az írónak talán legnagyobb alkotása. Az agg uralkodó felosztja birodalmát két hízlgő idősebb leánya között. Legkisebb leányát, Cordeliát, az egyetlen teremtest, aki igazán szereti, kitagadja, mert az szemérmes tartózkodással vonakodik neki határtalan hűségről ömlengeni. „Cordelia mit tehet? hallgat és szeret”. A gyarló, hiú és elkényeztetett zsarnokon azonban bosszút áll a végzet, amiért uralkodói kötelességteljesítése felelős terhét másokra hárította s szenilis elvakultságában szenvedélyeit követve a valódi értékek helyett megelégedett a látszatokkal. Hárpia leányai, Regan és Goneril megbántják, megalázzák és elűzik saját udvarából. Bármennyire is vágyódik a megbecsült öregkor békéje után, a magáramaradt aggasztánnak menekülnie kell ki a puszták viharába. Csak a kisemmizett Cordelia jön apja megmentésére, de vele már csak a halálban egyesülhet.

Isten malma lassan öröl, de végtelenül apróra öröl. A gyermeki hálátlanság kánpadán halálra gyötört Lear lezuhan az önző hatalom magaslatáról. Ő, aki a legelső jelenetekben semmi emberi melegséget vagy rokonszenves vonást nem mutatott, a szenvedések során eljut az emberen felüli értékek megismeréséhez és a főerények gyakorlásához, az önzetlenséghez és türelemhez. A purgatórium már e földön osztályrésze lesz, míg csak el nem nyeri az alázatosság belső tartását, a nemesszívűség láthatatlan koronáját. Lear megváltásának megrendítő tragédiáját húzza alá és variálja a király történetével páratlan művészi egységbe szövött mellékcselkmény, Gloster históriája, aki megtagadott édes fia és dédelgetett gonosz törvénytelen fia ellentétes irányú viselkedése között jut uralkodójához hasonló sorsra.

A mindent végletesre fokozó drámában, a kozmikus arányokra feszített zavar tragédiájában jut intenzitása

tetőfokára Shakespeare férfikorának emberekből-istenekből kiábrándult pesszimizmusa. Természetellenes bűnök és árulások sorozata kavarja fel a dráma hőseinek hazáját. Apa megtagadja gyermekét, gyermek szülőjét, testvér testvért, feleség férjet, felbomlik minden emberi kapcsolat, szokás, rend, jog és hagyomány s visszájára fordul az erkölcs. Az emberi együttélés formái széthullanak, az isteneitől megfosztott világ rettenetes káoszában a szexuális és hatalmi szenvedély elszabadult gigászai csatáznak. Az emberiség két részre szakadt, a jók maroknyi csapatára és a gonoszok iszonyú hordáira, a természet maga is viharban tombol miként az erkölcsi rend és a sötétségben bedől az egész világ.

Mint vásott gyermekeknek a legyek,
Azok vagyunk mi itt az isteneknek,
Játékból ölnek minket ők.

Ebbe a sötétségbe alig jut reménysugár, talán csak Cordelia mártíriumos türelme, az író legönfeláldozóbb nőalakjáé, ki hallgat és szeret, mert tudja, hogy csak a belső világ a való világ, a külső nem ér semmit. Bámulatos művészi ökonómiával életre keltett alakjában (az egész terjedelmes drámában alig száz sort beszél) az író élete végének női eszményét ábrázolta, a halk és szerény derű, a tartózkodó életigenlés erényeinek megtestesülését. Csupán az ő megbocsátásában és a sorscsapások alatt megtört alakjában, azon emberében, „aki ellen mások többet vétkeztek, mint mások ellen ő”, vetül a megnyugvás ígérete a felzaklatott drámai világba.

El kell viselnünk,
Hogy e világra jöttünk s elmegyünk majd;
Fő, hogy készen legyünk.

„Ripeness is all!” — a készenlét, a szenvedésre érettség állapota, a helytállás tudata menthet csak meg, miként Hamletet az ő jelszava: „readiness is all”. A sorsot

el kell viselni, nem aszkézissal, hanem mindannak vállalásával, amit hozni tud és hozni fog. Cordelia halála mutatja, hogy az erény nem győz szükségszerűleg e világon. Az író ugyan etikai és esztétikai okokból lemond a költői igazságszolgáltatásról, s nem riad vissza a borzalmak és gyilkosságok halmozásától sem (amit később annyi kritikusa felhánytorgatott neki), a dráma befejezése mégis békét hozó. A moloch jóllakott, a megzavart rend helyreáll, elülnek a vad szenvedélyek miket legyőzött az újra trónra emelt szeretet és hűség és a finálé biztató jövő felé mutat.

A végleteket megmozgató, hősei érzelmi világát fenéig felkavaró események szinte szétfeszítik a monumentálisra méretezett drámai kereteket. A pusztá tomboló viharában az örültség szakadékanak szélére jutott öreg király vulkáni szenvedély-kitörései nagyszerű pátoszokkal, csodálatos költői szépségükkel meghaladják a mai színpadi konvenció teljesítő és a néző befogadó képességeit. Az angol renaissance drámának e legnagyszerűbb alkotása a maga korának színpadi időtartam-határait messze túllépő Hamlettel együtt ma valójában csak az olvasó lelkének színpadán érvényesül.

A drámai formákat szétfeszítő lazább fonatú, epikus jellegű Lear tragédiával szemben erősen összefogott szerkezetű Shakespeare második brit őstörténeti drámája, „*Macbeth*” története (1606). Ez az Othellora emlékeztetően egyenesvonalú, zárt kompozíciójú szomorújáték az írónak legrövidebb tragédiája. Reánk maradt szövege alighanem erősen megkurtított rendezőpéldány. Cselekménye a komikum, a tiszta kontempláció és a mellékcselekmények szinte teljes kikapcsolásával, kizárólag a tragikus események hangsúlyozásával rohan a kifejtet felé. A darab Skóciában játszódik, boszorkányok és kísértetek között, valószínűleg a skót származású király, I. James boszorkányok iránti közismert ellenszenvére való tekintettel. Boszorkányság a színpadon ma csak kínosan hat a nézőre, de a tizen-

hetedik században halálosan komoly dolog volt. Shakespearenek rendkívül szuggesztív erővel megjelenített, Párka-szerepet betöltő boszorkányai a látható jelképei és tevékeny részesei annak a baljós légkörnek, melyben démoni-irracionális erők végzetes hatalma jut uralomra a tehetetlenül vergődő emberek fölött. Írónknak egyetlen más drámájában sem érezzük ilyen nyugtalanítóan a természetfölötti erők és a kérlelhetetlen sors végzetformáló beavatkozását.

A hatás fokozására Shakespeare csak a két főszereplőt, Macbetht és nejét rajzolta ki plasztikus alakoknak, a kisebb szereplőket szándékosan halványította jelentéktelen körvonalakra. Macbeth kolosszális alakja a természet sötétben szunnyadó, a ráció által végső fokon meg nem zabolázható erőit testesíti meg. A boszorkányok felébresztik nagyravágyása lappangó ösztönét s a nemesre teremtetett hőst, a példának szánt hadvezért aláaknázza lelki alapjainak kettéhasadása. Nagyravágyása szembekerül az erkölcs korlátait tisztelő, töprengésre hajló idealizmusával. Kötélidegzetű feleségének energiája azonban (mintegy Macbeth természetének pozitív oldalaként) letöri ellenálló képzeletének gátjait. Úrrá lesz fölötte a hatalomvágy, mely bűnt bűnre halmoztat vele s a rémtettek sorozatával összerombolja egész világát. Meggyilkolja Skócia nagy királyát, hogy a boszorkányok homályos jóslatát beváltva maga léphessen helyére. Feláldozza becsületét, boldogságát, lelki nyugalmit, mindenét, hogy uralmát biztosíthassa. De ezen az úton nincs megállás.

Macbeth a sors által neki nyújtott lehetőségeket nem bírta az erkölcsiség keretei között felhasználni, hanem gyilkos kézzel vágott eléje az elrendelésnek. Ezzel végzete útjára lépett. Bezárul körülötte a kör, kitérni már nem lehet belőle.

Van egy istenség, aki céljaink
Formálja végre, bármikép nagyoltuk.

Macbeth a boszorkányok játékszere, a gonosz hatalmak

felültetettje lett. Kiábrándulva, keserűen fakad ki az arasznyi lét küzdelmeinek hiábavalóságát érezve:

Holnap és holnap és holnap: tipegve
 Vánszorog létünk a kimért idő
 Végső szótagjáig, s tegnapjaink is
 Csak bolondok útilámpása voltak
 A por halálba. Hunyj ki, kurta láng!
 Az élet csak egy tűnő árny, csak egy
 Szegény ripacs, aki egy óra hosszát
 Dúl-fúl, és elnémul: egy félkegyelmű
 Meséje, zengő tombolás, de semmi
 Értelme nincs...

(Szabó L. ford.)

Nincs már az életnek semmi értelme, célja. A nagy bűnözők elmagányosodásának kínjait szenvedő trónbitorló elidegenedik istentől és embertől. Az emberi egzisztencia utolsó szigetére szorult, belsőleg teljesen lemeztelenült reszkető gyilkos egyedül marad lelkiismerete fantómjaival szemben. Macbeth fél. Képzelete eléje vetíti bűnös tettei következményeit s hallja orvul lemészárolt áldozatai kísérteti átkait.

De elszakadva az erkölctől, túl fantázián, lelkiismereten és családi kapcsolatokon, a cselekvés megszállottjának küzdenie kell. S az agyonhajszolt Macbeth kihívja a sorsot utolsó reménytelen küzdelemre, az egyenlőtlen harcba szállók rettenthetetlen bátorságával. Támasztát, feleségét utoléri a természet bosszúja s az önvádaktól agyongyötört király teljesen magára marad, míg csak őt is el nem temeti az események véres lavinája. Halála megpecsételi Shakespeare nagy tragédiáinak igazságát: „readiness is all”, a helytállás a megváltás. A katasztrofá után felkődlik az erkölcs uralmának diadala, aminek megteremtésére a három emberi életkor képviselői, az ifjú Malcolm, Macduff és az agg Siward, a sors által kijelölt bosszúállók szövetkeznek.

Ez a csodálatos hangulat-jelző képekkel átszőtt tragédia Shakespeare művészetének egyik diadalmas magaslati pontja. A gyilkosság gondolatának megfogam-

zását, érését, végrehajtását és következményeit olyan lélektani éleslátással ábrázolja, mellyel csak Raszkolnyikov története vetekedhetik. Ezért nem válik rémdrámává, habár térdig gázolunk az áldozatok vérében. Komor és kísérteties alaphangulatát fokozza a tragédiát elborító éjtszaka baljós légköre, melynek misztikumát a fellobbanó tűz és a kiomló vér pirosságának vezérmotívum-szerűen visszatérő szimbolikája teszi még félelmetesebbé.

A hét évvel előbb írott „Julius Caesar” folytatásának készülhetett „*Antonius és Cleopatra*” tragédiája (1607). Antonius azonban itt már nem a régebbi színmű felelőtlen és ravasz fiatal prókátora, hanem higgadt triumvir és kipróbált hadvezér, mint ahogyan a Caesar-dráma politikai tárgya helyébe is ezúttal elsődlegesebb szenvedélynek jellemet átformáló hatalma lép. Mint az írónak mindegyik tragédiájában, itt is a megszállottságig fokozódó szenvedély pusztítja el a hőst.

Különös,

Hogy a természet azt síratni kész,
Mit leghöbben óhajtánk.

Az összeomlást az önmagában jó és normális érzelmenek emberfölötti szenvedéllyé növekedése okozza, melyben elmerül hordozója. Immár nem az ember uralkodik szenvedélyén, hanem az rajta. A dráma a szerelem erejét állítja az események tengelyébe, a nő démoni hatalmát a férfin. Tizenhárom évvel előbb „*Rómeó és Júlia*” tragédiája már felvetette a férfi és a nő végső kapcsolatainak kérdését. Ott a szeretet és a vonzódó ösztön fűzte a szálakat, itt a kéjvágy vihara pusztít. Ott izzó-ártatlan ifjúság égett el lángjában, itt érett asszonyiség és tapasztalt harcos férfivilág szembekerülése veti ki megszokott útjairól a hőst és hősnőt és sodorja a maga-vállalt megsemmisülésbe.

A szerelem és halál kettős témájára épült tragédiában mint egy ellipszis két gyújtópontjában emberfeletti méretezett egyéniségek belső tüze lobog. A nagy

államférfi, a világ egy harmadának ura, a római sztoa és logika neveltje tanulja meg a szörnyű leckét: a szenvedélyek árjába leereszkedés útját állja a céltudatos teljesítménynek. A szerelemben legyőzött rómaiság azonban a maga-választotta halálban visszatér az egyéniség őrhelyére s az öngyilkossággal még egyszer visszahódítja az eljátszott nagyság magaslatát. Cleopatra, a szonettek rejtélyes „sötét szépségének” drámai inkarnációja. Shakespearenek egyetlen bonyolult lelkivilágú és heroikus halált haló nőalakja az érzéki vágyból s beteges hiúságból nő ki a szerelem művészetének zseniális-megrészegült kurtizánjává. A „Nilus időtlen gyógyója” azonban Antoniuszal fonott történelem-alakító kapcsolatában kiemelkedik az érzések magánvalóságából s az átszellemült mély odaadás jelképévé válik. A számára mindent jelentő férfi elvesztésekor a veszélyeztetett emberi és királynői méltóság megrendítő pátoszával talál nyughelyet az önként keresett halálban.

Ez a halk hangszereléssel is mélyen megindító tragédia manapság csak ritkán szerepel a színpadon, részben rendkívüli terjedelme (közel négyezer sor), részben mintegy negyven jelenetváltozása miatt. Hiányzik belőle az Othelloban legtökéletesebben érvényesülő, jelenetről-jelenetre fokozódó drámai feszültség. A történelmi téma természetéből folyóan az író a drámaiatlan eseménysort ragyogó képek sorába tördelte. A félvilágon átvezető, ide-oda cikázó látomásokban ábrázolta Antonius oszcillálását a szerelem és kötelesség, felesége és Cleopatra, politika és hadvezetés között a birodalom óriási boltíve alatt. A szerelmi halál nagyszerűen tragikus vízióját zengő pátoszú nyelv s csodálatos gazdagságú metaforakincs idézi fel.

E késői tragédiák formanyelve levetkőzi a fiatalabb évek lírai simaságát és tisztára külsőséges diszeit. Eltűnik a rím, a dikció pregnánsan darabos lesz, a metrikai formák meglazulnak, a kötött beszéd a prózához közeledik. A zsúfolt, gyakran homályosságig tömörített gondolati tartalom és a képzettársulások végleteiben szár-

nyaló fantázia kifejező akarata szétfeszíti az ötös jambusok és hagyományos nyelvtani mondatszkéma kerekeit. Ezek a vonások jellemzik a negyedik antik tárgyú drámának, „*Coriolanus*”-nak nyelvét is (1608). Az ismét Plutarchoson alapuló, forrását helyenkint szószerint követő tragédia zárt, egyenesvonalú kompozíciójával Macbethnek és Othellonak méltó társa, habár intenzitásának csökkenése és az ábrázolásmódban helyenkint feltűnő elnagyoltság, valamint a Jonson-hatásra valló tipizálási hajlam a költői alkotóerő ernyedésének jeleit mutatják.

A Kr. e. ötödik század Rómájában játszódó, de az író régebbi királydrámáinak eseményes történelem-centralizmusával szemben a lelki momentumot hangsúlyozó tragédia a széles látókörű egyénnek az önző és rövidlátó tömeggel folytatott küzdelmét ábrázolja a renaissance individualizmus szemszögéből. Coriolanus kiváló katona, de elsősorban telivér arrogáns arisztokrata, aki mint az író legtöbb tragikus hőse végzetes válaszut elé kerül: választania kell a hazafiság és az egyéni érdek, politika és család között. Mint emigráns kénytelen harcolni hálátlan hazája ellen egykori ellensége szövetségesekekép. A szülőföld iránti szánalom felébredésével azonban szövetségésének is árulója lesz, mint ahogy már előbb megsértett gögből hazáját is elárulta. A sors épp akkor sujt le rá, amikor nemesebb ösztönei kerekednek felül. A közösség legyőzi az egyént, mert a természet csak az átlaggal törődik, a kivétellel nem. A szenvedéllyel eljegyzett kivételes egyénnek a végletességből származó elvakult egyoldalúsága fedi fel Shakespearenél a tragikus hős gyenge pontját, ahol a sors halálosan megsebezheti.

A sors bosszúját a tömeg hajtja végre, mely gyűlöli a nagy embert, habár nem tud nélküle élni. A plebejus származású népszínházi társtulajdonos és háziszíró írónak a tömegeket megvető arisztokratizmusa ebben a drámában nyilatkozik meg leghatározottabban. A főúri és udvari körökhöz közelkerült, nemességet szerzett író

a plebsben csak bűdös és piszkos, megbízhatatlan és tudatlan csöcseléket lát, melynek ingatagságát úszító demagóg tribunusok használják ki kényük-kedvükre. A tömeg, mint már „Julius Caesar”-ban is, nem képes uralkodni és nem akar engedelmeskedni. Csak a siker imponál neki, mindegy hogy hadi, pénzügyi, politikai vagy szerelmi. Valamivel rokonszenvesebben Shakespeare csak vígjátékainak az alsó néposztályokat képviselő pár egyedi alakját festi, akik a renaissance színpadi konvenciónak megfelelően vagy a jóindulatúan együgyű, vagy bőbeszédűen konfidens szerepét kapják.

Az osztálygőg eme drámája hangsúlyozottan „egyemberes” színmű. Az egyetlen plasztikusan ábrázolt középponti hős és annak problémái mellett szándékosan háttérbe szorul minden más személy és szempont. Ez a főhős-centralizmus még fokozottabban jellemzi az író utolsó tragédiáját, „Az athéni Timon”-t (*Timon of Athens*, 1608). A befejezetlenség érzését keltő mű hiányos motívációjával, kifogásolható felépítésével az alkotó ihlet elfáradására mutat. Az idegen szerző-társ kezenyomát is magán viselő darab Shakespeare legkevesebbé népszerű alkotása tárgyának vigasztalan sötétsége miatt. Az elszegényedésekor hízogó barátai által cserbenhagyott Timonnak, az emberbarátból embergyűlölővé lett embernek vulkánként kitörő átkozódásában a költő mélységes kiábrándultságát véljük hallani.

Majdnem minden drámájában felvetődik az emberi megbízhatatlanság ösélményének emléke, legsötétebb megfogalmazását azonban Timon sorsában nyeri. A hálátlanság, mint az árulás leggyakoribb formája, a legkevesebbé megbocsátható bűn számára.

A hálátlanság gyűlöltebb előttem.
Mint hazugság, hiúság, részegség, vagy
Bármely bűnfolt, amelynek mérge gyöngé
Vérünket lakja.

Az emberi aljasság orgiáit üli e drámában, ahol a főhős mellett még két mellékszereplő szórja rettentő

átkait az erkölcsseitől elrugaszkodott Athénre. A káosz rettegett sötét szellemei betörtek a világba s a reményvesztett kétségbeesésben kihangzó dráma szerzője nem lát senkit, aki a sarkaiból kifordult idők helyrezökkenésére erős és érdemes volna.

Ha drámái hangulatából jogunk van Shakespeare lelki-állapotára következtetni, akkor a 44 éves költőt a kétségbeesés mélységeiben vergődve látjuk. Shakespeare de-profundis kiáltását véljük hallani Hamlet önvallomásából: „Én egy idő óta (bár nem tudom miért) elvesztettem minden kedvemet s felliagytam minden szokott gyakorlattal, és bizony olyan nehéz hangulatba süllyedtem, hogy ez a gyönyörű alkotás, a föld, nekem csupán egy kopár hegyfok; ez a dicső mennyezet, a lég, ez a felettem függő kiterjedt erősség, ez arany tüzekkel kirakott felséges boltozat, ime látjátok feleim, mindez előttem nem egyéb, mint undok és dögletes párák összesűrűsödése. S mily remekmű az ember! Mily nemes az értelme! Mily határtalan tehetségek ura! Alakja, mozdulata mily kifejező és bámulatos! Működése mily hasonló angyalhoz! belátásra mily hasonló egy istenséghez! a világ ékessége! az élő állatok mintaképe! És mégis, mi nékem ez a csipetnyi por? Én nem gyönyörködöm az emberben, nem, az asszonyban sem.” A látzat és a valóság összeegyeztethetlensége alapjaiban rendíti meg a költő világát. Megismeri a rendet fenyegető káosz rémét, az értékek összeomlását. E korszakában írott minden darabjából a kiábrándultság beszél, mely az embereknek csak a gyengéit képes látni. Elszántan tépi le a világról a romantika érzелgős fátylát s önmarcangoló cinizmussal és utálattal mutat rá a förtelmes valóságra, melyből a rothadás „undok és dögletes párái” szállnak fel. Timon dühös embergyűlölete már vetekszik az örület felé sodródó Swift vitriolos undorával. Kivezető utat e tragédiák nem mutatnak a kétségbeesésből, csupán az emberi méltóság megőrzésének módját keresve hangsúlyozzák a következetes helytállás és a megbocsátó alázat időtlen érvényességét.

A férfikor nyarában a költő munkatempója meglassúdni látszik. Míg a kilencvenes években két, sőt néha három drámát is írt évente, a tizenhetedik század első évtizedében már átlag csak egy művet alkot minden évben. Úgy látszik, abba a helyzetbe került, hogy ő diktálhatta társulatának az iramot és nem azok öneki. A sebesség csökkenése azonban korántsem jelenti az alkotó erő és ihlet kifáradását, talán Coriolanus és Timon kivételével. Éppen ellenkezőleg: a nagy tragédiák hozzák meg Shakespeare művészetének tetőfokára felett teljességét, elérhető legnagyobb koncentrációját. Technikája tökéletesbülésének legszembetűnőbb vonása a jellemek ábrázolásának fokozódó elmélyülése és biztossága. Ifjúkori nagy hősei, a „János király” fattyúja, Falstaff vagy Hövér étellel teljes, de változatlan, sztatikus alakok voltak. Amint azonban maga a költő ifjúkorának vidám vígjátékai és a csillagok felé törő királydrámái után férfivá érik és alászállva a purgatóriumra élete nagy lelki krízisét átéli (melyet csak sejtünk, de nem ismerünk), úgy válnak dinamikus egyéniséggé tragédiájának hősei. Kilépnek mozdulatlanságukból s szemünk láttára fejlődni, alakulni kezdenek. Az első, még tökéletlen példa II. Richárd volt. A nagy tragédiákban azonban a főhősöknek már egész lelki pályáját látjuk napkeltétől napnyugtáig, melyen az emberek, a körülmények és a sors eltörölhetetlen és gyökeresen átformáló nyomot hagynak.

A PÁLYA VÉGÉN

1608—1616.

Az új század első évtizedének végén sűrűsödnek a szálak, melyek a korán öregedő költőt szülőföldje felé vonják. Idősebb leánya, Susanna 1607-ben férjhezmegy a stratfordi orvoshoz, a puritán érzelmeiről ismert Dr. John Hallhoz. A következő évben a költő eltemeti özvegy édesanyját. A londoni színházi élettel viszont meglazulnak a kapcsolatok, Shakespeare neve 1607-ben szerepel utoljára mint színész a színlapokon. Mint szerző és társtulajdonos azonban továbbra is résztvesz a színtársulat életében és annak új vállalkozásaiban.

1608-ban hirtelen végeszakad az Evans-féle gyermektársulat működésének a Blackfriars színházban egyik darabjuk külpolitikai bonyodalmat felidéző tapintatlansága miatt és az épület visszakerül a Burbage-Shakespeare társulat birtokába. Ettől fogva a „Király Szolgái” két színházban játszanak, nyáron a fedetlen Globe-ban, télen pedig a fedett Blackfriars-ben gyertyafénynél. Az utóbbi színház felszerelése bonyolultabb rendezői hatásokat is lehetővé tesz s magasabb helyárakat fizető, előkelőbb közönsége választékos szellemi táplálékot kíván. A londoni színházi életben — nem utolsó sorban Ben Jonson barokk szellemben fogant drámáinak hatása alatt — a század legelső évei óta már egyébként is új áramlatok jelentkeznek. A fedett udvari színházakban divatbajönnek a *masque*-ok, zenével, énekkel dúsan átszőtt, inkább a látványosságra, mint a cselekvényes realizmusra épített opera-izű darabok, melyeket mitológiai figurák és allegorikus szerep-

lők táncai, álmovíziói és pantomimjei élénkítenek. Shakespeare sohasem volt új technika vagy látásmód kezdeményezője, mindig elfogadta és tökéletesbítette az idegen hatásokat. Most is megpróbálja — ha csak külsőlegesen is — az új ízléssel felvenni a kapcsolatot, amiben a Blackfriars színház építészeti adottságai is támogatják és ösztönzik. A nagy tragédiák véres és erőszakos világa, megrendítő hatásra kiszámítottasága a fiatalabb drámaírók, Cyril Tourneur, John Webster, később Thomas Middleton öröke lesz.

Hatott Shakespeare-re az az új drámai ábrázolásmód és világlátás is, melyet éppen a Globe-színháznál bemutatkozó fiatal arisztokrata szerző-pár, Francis Beaumont és John Fletcher együttműködése teremt. A XVII-ik század véleménye a két barát együttműködésének eredményét művészi és erkölcsi értékben Shakespeare és a tudós Ben Jonson drámái fölé emelte. Már első darabjuk, az 1608 táján a Burbage-társulat által bemutatott „Philaster” sikere is rendkívüli arányú, amit későbbi drámáik csak fokoztak. Szentimentális-pikáns szerelmi történeteik, a tragikomédia irányába vivő szerkesztő technikájuk, szuggesztív nyelvművészetük és határozottan arisztokratikus világlátásuk nem-egy nyomát fedezhetjük fel Shakespeare utolsó darabjaiban is.

Írónknak ezek a drámai románcoknak nevezett színművei tragikus tárgyakat zárnak le boldog kifejelettel. Friss romantikus atmoszférájukban nincs helye a végleteknek, az egetvivő szenvedélyeknek. A gonoszsnagnak, az árulás elszabadult démonainak nincs már hatalma az emberi sorson. Prospero, az értelem-ember, a barlangja alatti sziklához láncolta az aljas ösztönök szörnyetegét, Calibant. Troilusnak, Coriolanusnak, Timonnak keserősége a hitnek és békének, a megbocsátó irgalomnak hangulatában olvad fel. A lelki feszültségek kiegyenlítődnek s az üldözött ártatlan nők szenvedése boldog egymásratalálásban (anagnorizis) ér megnyugtató véget. Az író alkalmazkodik a divathoz és az adottságokhoz. A tökéletesbülő színpadtechnika lehetőségeit

bőkezűen kihasználó mozgalmas színműveiben a cselekmény újra túlsúlyra jut az emberábrázolás fölött. Tragikus helyzetekből trükkök mentik meg a szenvedőket. A valószínűség helyére a csoda lép, az értelem szimbólumokba burkolózik és a mesevilág alakjai keverednek a hús-vér emberek közé. De egyben eltűnnek az ifjúkori vígjátékok forró fiatal Rómeói (Burbage öregszik és hízik) és a clownok vidám bolondozásának is hirtelen vége szakad (Kemp kivált a társulattól).

Az új műfajnak időrendben első kísérlete „*Pericles*” (Pericles, Prince of Tyre, 1608), alighanem több szerző együttműködésének terméke. A feltűnően gondatlanul szerkesztett, de a maga idejében igen népszerű színmű változatosan valószínűtlen epikus mesét szorít drámai keretbe. A jóindulatú Pericles herceg életét ábrázolja ifjúságától öregkoráig, elszakadását holtnak hitt feleségétől s számos kaland után újra egymásra-találását vele és időközben felserdült leányával. Itt már felbukkannak mindazok a motívumok, melyek vissza-visszatérnek az író utolsó színműveiben: vihar, hajótörés, rég elveszett családtagok boldog egyesülése és a nagy megpróbáltatások között szenvedő, de ártatlan maradó nő. A nem nagy értékű, széteső drámában az egyes felvonásokat rímes prologus és némajáték vezeti be.

Szerkezeti hasonlóságot mutat „*Cymbeline*” története is (1610), mely a brit őstörténet mondavilágába vezet vissza. A színmű rendkívül gazdag eseménysorában viszontlátjuk a romantikus drámák minden hagyományos motívumát, készenkapott figuráját és fordulatát. Elrabolt királyfiak, gonosz mostoha, próbára tett aszszonyi hűség, titkos házasság, férfiruhában bolyongó királylány mesevilágában járunk. A póruljárt nőcsábász, a gyilkosságra felbérelt szolga, aki idejében visszaretten tettétől, a megrágalmazott ártatlanság, az igazság kiderítése álomlátás által, erdőben remetéskedő száműzött udvaronc, az álruhák és átöltözések fantasztikus összevisszaságában keveredő motívumai erős próbára teszik a mai nézőt és olvasót. A késői renaissance közönsége

azonban a valószínűtlen meséért lelkesült s a műhöz nem a józan analízis, hanem az átélő fantáziának saját törvényszerűségeivel közeledett. Ebben a világlátásban a csoda is természetes. A dráma barokk színházgépезettel megjelentetett, a szó igazi értelmében vett *deus ex machinája* — sason leszálló Jupiter, aki az operára emlékeztető utolsó jelenetben minden sebre írt talál és minden csomót kibogoz — éppen azáltal válik igazgá, mivel a valóság fölötti mese síkján marad és nem törődik a valószínűséggel.

E drámák részletei jobbak az egésznél. A természet ölen tanult egyszerű jószág és a romlott udvari életben tenyésző álkultúra ellentéteire rávillantó darabot valamiféle egységbe csak változatos mese-érdekessége, csodálatos zengésű poézisa és nem utolsó sorban női főszereplője fogja. Imogén, a megrágalmazott, halál felé hajszolt, ártatlan, tűrő nő Griseldis-alakja az író leggyengédebb és mesterkéletlenebb leányfigurája. Az ő makulátlan egyénisége élteti a tragédiának induló s az utolsó felvonás bámulatos színpad-ismeretével szerkesztett, általános egymásra-találással és kibéküléssel befejeződő drámát. A katasztrófa csak fenyegetés maradt, a felhők elvonulnak s a kegyelem hangja csendül ki a felzaklatott világba: „Bocsánat mindenkinek!”

A londoni életbe korán beleúnt, 47 éves korában már megtört költő az öregség vágyakozásával fordul a gyermekkor emlékei felé a „*Téli regé*”-ben (A Winter's Tale, 1611). Hazatér a falusi élet bukolikus örömeihez, a márciusi szélben hajlodozó kankalinok és ibolyákhoz, a birkanyíráshoz, a jámbor parasztok röghöz kötött nyugalmához, az ismerős stratfordi tájakhoz. Ebben a távlatban elsímulnak az életet egykor megrázó szenvedélyek. Bosszú helyett a bűnök megbánása és megbocsátása, az önzetlen önuralom higgadtsága kormányozzák a világot. A féltékenység, mely „Othello”-ban még egy hősi életet rombadöntő szenvedély volt, most csupán drámai bonyodalmat építő mozzanat marad, de nincs már végzetes hatalma. Az ifjú vér mámore még

egyszer megzendíti Rómeó és Júlia motívumát, de a tragédia árnya csakhamar boldogságban foszlik el, melyen az elmúlás könnycseppje csillog.

A derűre forduló ború hangulatát a páratlanul poétikus dráma külső felépítése is hangsúlyozza. A tragikus bonyodalmat kifejtő három felvonás után hosszabb képzeletbeli szünet ékelődik a cselekménybe, míg a kibékítő megoldáshoz fel nő a csecsemő korában kitett és megtagadott királyleány s a bánat súlya alatt megtörik és megöregszik apja, a felesége vélt hűtlenségén esztelen tettekre ragadtatott király. Az író ezt a nehézséget nem kísérelte meg áthidalni (amint majd a „Vihar”-ban teszi), hanem a harmadik felvonás után színpadra hozza az Idő szakállas-homokórás figuráját, aki bejelenti, hogy most pedig elmúlik tizenhat év. Az utolsó két felvonás azután romantikus vígjátéki síkba emeli át a tragikusan indult cselekvényt és meghozza a darab címében is jelzett mese-hangulatnak megfelelően a valóságban elképzelhetetlen boldog egymásra-találás kibontakozását. A lazán szerkesztett darabban az író jellemző takarékos-ságával használja fel régebbi művei indítékait és szereplő-típusait s szívesen engedve a pillanatnyi tömegízlésnek iktat be drámájába táncos szatir-masque-ot is, sőt hatásos attrakcióképpen (de drámai szempontból teljesen fölöslegesen) a színházzal szomszédos állatkert szelidített medvéjének is helyet szorít a cselekményben.

Hasonló barokk rendezői trükkök erősítik meg legutolsó színművének „A vihar”-nak (The Tempest, 1611) soványka cselekményét is. Egy rejtélyes szigeten száműzöttén élő uralkodónak varázstudománya kezébe játssza egykori trónfosztóját és utódját. Prospero azonban az alkalmas pillanatot nem bosszúra használja ki, hanem rezignált bölcsességében megelégszik a megbocsátó kibéküléssel. Az irgalmasság csillaga újra és utoljára feltündöklök Shakespeare világának egén. A megértő emberiességnak e megváltó erénye azonban nem vallási élményből fakad. Feldereng a késői renaissance elfáradásának vigasztalója, az aranykor álma is a mon-

taignei gondolatmenetet tükröző utópia eszményében (II. i. 154—75). Shakespeare visszatatalál a rend eszményéhez, a hithez és békéhez, amit a harmónia megtestesítője, a darabot átszövő zene szimbolizál. A spontán naív vidámság oly hosszú ideig elnyomott kacagása is előtör a becsípett matrózok komikusan otromba jeleneteiben. A szülőföld békéjéhez megtért költő a kikötő biztonságából tekint vissza a férfi-éveket felkavaró szenvedélyekre s megnyugszik a mulandóság gondolatában. Az élet álom, a földi dolgok szép hiábavalóságok.

Olyan szövetből

Vagyunk mint álmaink, s kis életünk
Alomba van kerítve.

A varázsvesszejét kettétörő, mágikus könyvét tengerbe hajító, az emberi lelkek feletti hatalmáról lemondó Prospero alakjában az utókor szívesen keresi a hivatásának búcsút mondó költőnek allegorikus önarcképét. Viszont a civilizáció tömeg-emberének szimbólumát láthatjuk Calibanban, ebben a félig állati, félig emberi szörnyetegben, akit Prospero próbál tanítani. Minél sikeresebben élesztgeti szunnyadó szellemi képességeit, annál vészesebbé válik morális kártékonysága, mert erkölcsi fejlődése nem tart lépést az intellektuálissal. Ellenlábasa, a híg levegőben cikázó villamosság víziója, Ariel tündéri alakja, a „Szent Iván-éji álom” koboldjának, Puck-nak e késői vidám és vágyakozó unokatestvére mintegy a gondolat sebességének, a lomha földi dolgokon felülemelkedő intellektusnak lenge bájú fényképe.

Az elragadó szépségű lírai részletekkel átszőtt dráma Shakespeare-nél szokatlan módon ragaszkodik a drámai hármas egység törvényéhez. A három óra tartamára sűrített cselekmény a későbbi francia klasszikus színmű gyakorlatára emlékeztetően csak a drámai krízist nyújtja, a kibontakozást. Minden megelőző eseményt az első felvonás, az expozíció beszél el. A konvencionális jellem-típusokat ábrázoló, csak körvonalalaikban kirajzolt

szereplők az egyetlen hösnővel együtt csupán eszközei az emberi sorsot meghatározó és irányító természetfeletti erőknek, melyeknek szálai Prospero kezében futnak össze. A viharral és hajótöréssel induló darab bőven gondoskodik a barokk rendező-művészetet jellemző külsőlegesen csodálatos eseményekről, levegőben felcsendülő hangokról, földbesüllyedésről, táncokról és földreszállott görög istennőkről. Ez utóbbiaknak a drámai eseményektől függetlenül beékelt masque-ja arra enged következtetni, hogy „A vihar” főüri esküvő ünnepségei számára készülhetett.

Ebben az időtájban, 1610 körül Shakespeare végleg búcsút mondott Londonnak és stratfordi nagy házában, New Place-ben telepedett le. A színtársulattal nem szakadtak meg kapcsolatai, habár a két színházban fenntartott vállalkozó-társi részét ekkoriban már alighanem pénzzé tehetette. Új drámát azonban már nem írt, habár a bizonytalan értékű hagyomány még több művet is tulajdonít neki ezen (és más) korszakából. Ezeknek az ú. n. ál-shakespearei drámáknak szerzősége azonban több mint kétes. Csak egy-két jelenet vagy beszédrészlet emlékeztet némelyikükben az író stílusára. Az apokrif művek között csak a „*VIII. Henrik*”-ben találjuk kollaborációjának észrevehető nyomait. Ez a valószínűleg Shakespeare által felvázolt és túlnyomórésztben a színpad divatos fiatal háziszerzője, John Fletcher (és esetleg még mások) által kidolgozott, roppant laza szerkezetű darab a divatból kimenő krónikás színművek műfaját eleveníti fel a barokk színháztechnika minden látványos lehetőségével korszerűsítve. Eredetileg talán valamilyen zártkörű díszelőadás céljaira készülhetett. Koronázás és királyi keresztelő, ünnepi díszfelvonulás és táncoló angyalok álom-víziója tarkítja a halott Erzsébetnek bókoló és az élő Jamesnek hízolgő, epizódok sorából álló, középponti eszme nélküli darabot, melynek egyik első nyilvános előadásán, 1613 június végén a színpadi kellék-ágyú vaktöltésétől a szalmatetejű Globe-színház lángot fogott és egy óra alatt leégett.

Nem lehetetlen, hogy a tűzben értékes Shakespeare-kéziratok is megsemmisültek.

Az utolsó stratfordi évekből ismét nincs sok olyan adatunk, melyekből akár csak következtetni lehetne a pihenni tért költő belső életére. Pár hivatalos irat közöl lényegtelen külsőségeket, beszámolva ingatlan-vételekről, öröklésről és apró-cseprő peres ügyekről. Az utolsó évek a visszavonult polgári jómód csendes légkörében telhettek el. A köztisztelőben álló öregkor nyugalját, a naplemente békéjét sugározza az ebben az időben keletkezett egyetlen hiteles képmás, a Droeshout-féle portré is.

A költő időnkint még fellátogat Londonba hivatalos ügyeket intézni. Utoljára 1613-ban látjuk a fővárosban, amikor Lord Rutland számára készített impresa-t (pajzsjelképet és feliratot) a király trónraléptének évfordulóját ünneplő lovagi tornára. Pár hónappal később a „Király Szolgái” Erzsébet hercegnőnek, a későbbi cseh királynénak lakodalmán Shakespearenek hét drámáját játszották el az udvari ünnepségek során, többet mint bármely más írótól.

1616-ban kisebbik leánya, Judith is férjhez ment Thomas Quiney borkereskedőhöz, az író egyik régi barátjának fiához. Judith lett azután a főörökös az író végrendeletében, melyet az erőtlén, reszkető kézből származó aláírások tanúsága szerint a már beteg Shakespeare 1616 március 25-én mondott tollba. Három kedves színésztársának, köztük Burbagenek is, kisebb öszszegeket hagyott, hogy a kor szokása szerint emlékgyűrűket vehessenek maguknak. Feleségének a másodminőségű ágát hagyta a berendezéssel együtt („my second-best bed with the furniture”), amiből azonban még nem lehet a férj és feleség rossz viszonyára következtetni — ahogy gyakran teszik, — hiszen ez volt a nászágynuk, az elsőminőségű pedig a parádés vendég-ágy a „tisztá szobában”.

A költő április 23-án hunyt el, alig egy hónappal a végrendelezés után, valószínűleg azon a napon, amely

ötvenkettedik születésnapja lehetett. Két nap múlva eltemették a stratfordi plébánia-templomban. Sírja fölé elnagyolt emlékszobrot állítottak s a padlóba egy egyszerű sírkövet, melynek felirata elátkozza azt, aki megzavarja a csontok nyugalját.

Nemsokára megindult művei gyűjteményes kiadásának előkészítése is. Az ösztönzést erre talán a tudatos íróművész Ben Jonsonnak még életében közzétett „Összes Művei” adhatták, habár ezt az idősebb generációbeliak fejcsóválva nézték. (Jonson volt az első angol író, aki drámáit irodalmi műveknek tekintette). Shakespeare két emlékgyűrűs színész-barátja, John Heminge és Henry Condell hét évvel az író halála után, 1623-ban jelentették meg drámáit hatalmas fólió-kötetben, Jonson hódolatos emléksoraival. Shakespearenek életében már 19 drámája megjelent volt olcsó quarto kötetkében, a többi darab azonban először a fólióban látott napvilágot. A quarto kötetkének egy kis része azonban, mintegy öt dráma, a színtársulat (vagy éppen a kiadással édes-keveset törődő szerző) engedélye és tudomása nélkül megjelent kalózkiadás volt, mely romlott és hiányos szöveget nyújtott. A megbízhatóbb szövegek mind a quarto kiadásokban, mind a fólióban valószínűleg az eredeti sugópéldányokból készülhettek, tehát lényegében Shakespeare kéziratain alapultak.

A kéziratok eltűnése következtében azonban ma már lehetetlen azt megállapítani, hogy a nyomdának alapul szolgáló sugó-példányokban milyen változtatások történtek attól kezdve, amíg Shakespeare megírta, egészen addig, amíg a szedőasztalra kerültek. Ki tudja mi mindezt törölte a cenzura és a színpadi szükség, milyen átalakítást hajtott végre az előadás vagy felújítások során maga az író vagy későbbi munkatársak, átdolgozók. Még kevésbbé lehet megállapítani, még a legkifinomultabb stílusérzékkel is, hogy mi származik a drámákban a mi írónktól és mi másoktól. Az irodalomtudomány két évszázad verejtékes munkájával legalább külsőlegesen

megtisztította a szöveget, felvonásokra és jelenetekre osztotta, színpadi utasításokkal látta el, megpróbálta magyarázni homályos részleteit és feloldani a csak a kortársak számára világos célzásokat. Megkísérelte és mindegyre újra megkísérli időrendbe állítani a műveket, kapcsolatba hozni őket írójukkal és korukkal s fáradhatatlanul kutat minden apró adat után, mely megértésükhöz és interpretálásukhoz közelebb visz. Ezek a munkálatok sohasem fognak befejeződni. Minden nemzedék újra rajzolja a portrét, újra elemzi a Művet, melyben kifogyhatatlan örömet talál könyvben és színpadon, s melynek híre-neve már negyedfél évszázada árad ki az ámuló világ fölé.

Shakespeare messze kiemelkedik kortársai közül és ragyogása elhalványítja az ő szerényebb fényeiket. Pedig alig van művészetének olyan magaslati pontja, melyet egyik vagy másik kortársa időlegesen el ne ért volna. De ami azoknál ritka pillanatok szerencsés ihletettsége, az Shakespearenél egyetlen költő végtelen sokoldalúságának gyújtópontjában izzva tömörül. Minden drámai műfajt kimerített és a lét totalitását egybefogó-átélő szándéka minden emberi érzést, életformát és létproblémát megszólaltatott. Humanitásának meggyőző mély ereje az irreálisba is a valóság lelkét lehelte. Elmélet nélkül látta az élet végtelen változatosságát, a szenvedélyek végső értékeit, az árnyat és a fényt. Társait túlszárnyalva olyan emberábrázoló erővel keltette életre a legkülönbözőbb egyéniségeknek, drámai jellemeknek szinte kimeríthetetlen sorát a jelenből és a múltból, az otthon tájairól és az ismeretlen távolokból, a hétköznapi napokból és a természetfölötti világból, hogy hőseinek sorsában, viselkedésében vagy adottságaiban mindnyájan a magunkéira ismerhetünk. Művészi gonddal mérsékelt ösztönszerűsége legragyogóbb diadalát költői diktációjának zengésében üli. Drámai kifejező erőnek és lírai pátosznak csodálatos zenében összeolvadó nyelvművészete, a metaforikának végtelen gazdagsága árasztja el írásai minden egyes sorát. Műve kinőtt korából. ron-

pant vitalitása késői századoknak is világol. „Néki az idő nem árt s a megszokás sem hervasztja el változatosága végtelen varázsát.”

Nagy költő volt, vedd őt bármi részben,
Párját e földön nem leled soha.

KÖNYVÉSZET

A Shakespeare-ről szóló művek tengernyi áradatában ka-lauz nélkül nem lehet eligazodni. Széleskörű választékot és megbízható útmutatást nyújt *W. Ebisch* és *L. L. Schücking*, *A Shakespearean Bibliography*-ja (Oxford, 1931, németnyelvű kiadása is van), valamint ennek folytatása: *Supplement for the Years 1930—1935* (Oxf. 1937). Az egyes években meg-jelent teljes Sh-irodalmat áttekinti a *Jahrbuch der Deutschen Sh. Gesellschaft*, valamint a Sh. Association of America által évente kiadott *Sh. Association Bulletin*.

A sok magyarázatos és jegyzetes s értékes bevezető tanul-mányokkal ellátott kritikái kiadás közül a tudomány mai álla-potának leginkább a *W. J. Craig* által szerkesztett 37-kötetes *Arden*-kiadás (L. 1899—1924) felel meg, valamint az *A. Quiller—Couch* és *J. Dover Wilson* által szerkesztett *New Cambridge Sh.*-kiadás számos kötete. (Camb. 1921—35). Kisebb igények számára sok olcsó és megbízható zsebkiadás van, így a közelmúltban megjelent *G. B. Harrison*-féle sok-kötetes *Penguin Sh.* (1938—1939) és a *J. Ridley*-féle negy-ven-kötetes *New Temple Sh.* sorozat (L. 1934—35). Nagy bőséggben állnak rendelkezésre a Sh. összes műveit egyetlen kötetben nyújtó szövegkiadások is. A szonettek önálló jegy-zetes kiadásai között legjobb *T. G. Tucker*-é (Camb. 1924).

A Sh.-filológia minden problémáját *G. B. Harrison* és *H. Granville Barker* szerkesztésében megjelent, kitűnő biblio-gráfiákkal ellátott, világos és áttekinthető *A Companion to Sh. Studies* (Camb. 1935) ismerteti. Kisebb igényű bevezetést nyújt *G. B. Harrison*, *Introducing Sh.* (Penguin sorozat, 1930). *J. Dover Wilson* népszerű *The Essential Sh.*-je (Camb. 1932) színes és plauzibilis kor- és pálya-kép.

Az életrajzi jellegű művek között legelső helyen áll *Sir Edmund Chambers*, *W. S., a study of facts and problems*

(Oxf. 1930), melynek 2 kötete a Sh.-re vonatkozó össze adatok és problémák tárházát és mintaszerű feldolgozását adja. (Nem kezdők számára való mű.) Áttekinthetőbb és rövidebb munkák *T. M. Parrott*, *W. S.* (Oxf. 1934) és *R. M. Alden*, *A Sh. Handbook*, (New York 1932).

A Sh. műveit interpretáló, kritikai irodalomból ehelyütt csak néhány klasszikus munkát említhetünk meg. A romantika korszakát képviselik *S. T. Coleridge*, *Notes and Lectures on Sh.* (London, 1811—12), *W. Hazlitt*, *Characters of Sh.'s Plays* (L. 1817) és *A. W. Schlegel* bécsi felolvasásai (1808).

A századforduló korának legértékesebb munkái *E. Dowden*, *Sh., his mind and art* (L. 1894), *A. C. Bradley* monumentális *Sh.-an Tragedy-ja* (L. 1904), *Sir Walter Raleigh*, *Sh. (az „English Men of Letters” sorozatban, L. 1907, magyar fordítása is van)* és *R. Stopford Brooke* kötetei.

A modern realizmus szellemét az amerikai *E. E. Stoll*, a brit *G. B. Harrison* és *H. Granville Barker* és a német *L. L. Schücking* számos könyve és tanulmánya képviseli. Mélyebb, filozófikusabb látást *G. Wilson Knight* és *J. Middleton Murry* és a német *F. Gundolf* köteteiben találunk.

A szerzőség problémáit a stílusvizsgálat eszközeivel kutató irodalomból századunkban *J. M. Robertson*-nak ötletes, de óvatosan kezelendő műveit említjük. A Bacon-kérdésről és egyéb herézisekről a francia *G. Connes*, *Sh. nyelvéről* a német *W. Franz*, *prozódiajáról* *M. A. Bayfield* és a Sh. kritika történetéről *A. Ralli* művei állanak a tudomány mai színvonalán. A számos konkordancia között *J. Bartlett*-é a legkorszerűbb.

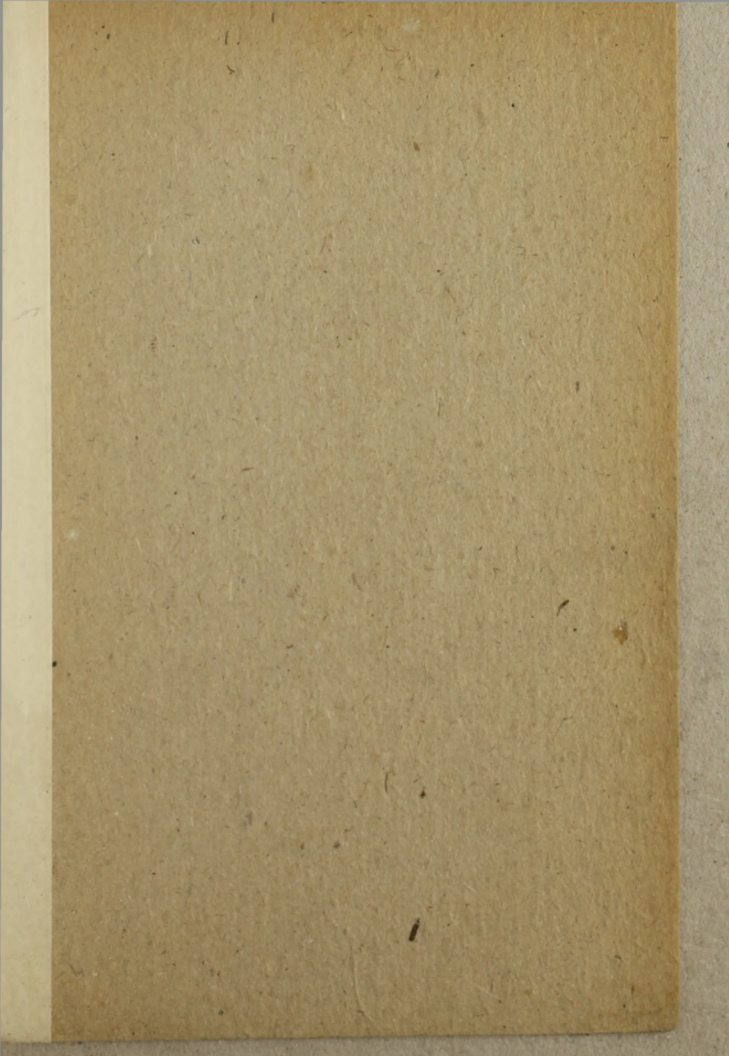
Shakespeare koráról s az angol renaissance-drámáról szóló nagyobb tanulmányok között alapvető fontosságú az amerikai *F. E. Schelling*, *Elizabethan Drama 1558—1642* (L. 1911, két kötetben). Kisebb, de igen értékes művek *G. B. Harrison*, *The Story of Eliz. Drama* (Camb. 1926) és *Ph. Aronstein*, *Das engl. Ren. Drama* (Lpg. 1929). Az angol renaissance színjátás történetére vonatkozólag alapvető *Sir Edmund Chambers*, *The Eliz. Stage* négy kötete (Oxf. 1923). Shakespeare korának civilizációját a számos szerzőtől származó nagy anyaggazdagságú *Sh.'s England, an account of the life and manners of the age* 2 kötete írja le (Oxf. 1916).

Shakespeare műveinek magyarországi sorsát kimerítő alapossággal tárgyalja *Bayer József* *Sh. drámái* hazánkban című kétkötetes alapvető művében (Bp. 1909), melyet folytat *Pósa Péter* disszertációja: *Sh.-kultusz hazánkban a századfordulótól Trianonig* (Debrecen, 1943). Az írónak a magyar szellemi

életre tett hatását vizsgálják *Riedl Frigyes*, Shakespeare és a magyar irodalom (Bp. 1916) és *Császár Elemér*, Shakespeare és a magyar költészet (Bp. 1917). A magyarországi Sh.-filológiát szolgálta a Kisfaludy-Társaság kiadásában megjelent Magyar Shakespeare Tár 12 kötete (Bp. 1908—1922). Nevezetesebb magyar monográfiák az író egész életművéről *Greguss Ágost* (1880), *Alexander Bernát* (1920) és *Sebestyén Károly* (1936) munkái. A nagyobb terjedelmű részlettanulmányok közül kiemelkednek *Alexander Bernát* (1902) és *Pünkösti Andor* (1944) Hamlet-kötetei.

Shakespeare drámát magyar nyelvre először *Kazinczy* fordított, éspedig Hamlet-et 1790-ben. A tizenkilencedik század első felében legkiválóbb költőink szövetkeztek a drámák átültetésére, az első teljes magyar fordítás azonban csak 1864—1878-ban jött létre a Kisfaludy-Társaság erkölcsi és Tomori Anasztáz anyagi támogatásával. *Arany János* Hamletet fordította, valamint a Szent Iván-éji álmodót és János Királyt, *Petőfi* Coriolanust s *Vörösmarty* Julius Caesart és Lear Királyt, a többi drámákat kisebb kortársak. Ez utóbbiak fordításai között nem-egy elavult ma már. Századunkban *Babits Mihály* A vihart, *Kosztolányi* Lear Királyt, Rómeó és Juliát és a Téli regét, *Szabó Lőrinc* Macbethet, Athéni Timont és Ahogy tesszik-et fordította. A többi dráma hasonló művészi értékű s korszerű fordítására is nagy szükség van, a feladat legifjabb műfordító nemzedékünkre vár. A szonettek teljes sorozatát napjainkban többen is lefordították: *Szabó Lőrinc*, *Pákozdy Ferenc* és *Keszthelyi Zoltán*.

A színpadon hazánkban magyar nyelven legelőször Hamletet adták elő, Kolozsvárott, éspedig éppen 150 évvel ezelőtt: 1794. január 27-én. Azóta az írónak majd minden hitelesnek tekinthető drámája színrekerült (Titus, Felsült szerelmek, V. és VI. Henrik s Pericles kivételével). A hazai Shakespeare-kultusz ápolásában századunkban nagy érdemei voltak a Kisfaludy-Társaságnak, matiné rendezésével, fordítások és kritikai művek kiadásával és értékes szakkönyvtár összegyűjtésével („Shakespeare-könyvtár” néven a budapesti Egyetemi Könyvtárban). A színpadi Shakespeare-kultusz érdekében sokat tett *Hevesi Sándor*. Nemzeti Színházi igazgatóságának évei alatt számos Shakespeare-ciklust rendezett, bemutatta és felújította a kevésbé ismert drámákat, állandóan műsoron tartotta az ismertebbeket és több értékes tanulmányt tett közzé.



KINCSESTAR

Az ország egyetlen, a tudományok minden ágát felölelő és népszerűsítő könyvsorozata. 150 kötetes keretében az ismeretek teljes enciklopédiáját nyújtja, úgymint :

MAGYARSÁGISMERET
TÖRTÉNELEM
AZ ÚJ EURÓPA
IRODALOMTÖRTÉNET
EMBER ÉS TERMÉSZET
MŰVÉSZET, KÖNYV
KÖZGAZDASÁG, STATISZTIKA
VALLÁS ÉS FILOZÓFIA
TERMÉSZETTUDOMÁNY
ORVOSTUDOMÁNY
HADTUDOMÁNY, SPORT
FÖLDRAJZ
TÁRSADALOMTUDOMÁNY
ÉLETRAJZOK



„A MAGYAR SZEMLE KÖNYVEI”

önálló-nagyobb monografiák a következő szerzőktől :

Szekfü Gyula, Weis István, Hóman Bálint,
Horváth János, Farkas Gyula, Babits Mihály,
Julier Ferenc, Gratz Gusztáv, Genthon István.

KÉRJEN RÉSZLETES PROSPEKTUST.

Kiadóhivatal : Budapest, VI., Vilmos császár út 26. sz.